

ANA CAROLINA MONDINI

PINTURA EM MOVIMENTO: O *UT PICTURA POESIS*  
NO HORIZONTE DOS *ENSAIOS* DE MONTAIGNE

CURITIBA

2020

ANA CAROLINA MONDINI

PINTURA EM MOVIMENTO: O *UT PICTURA POESIS*  
NO HORIZONTE DOS *ENSAIOS* DE MONTAIGNE

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, no Exame de Defesa, no Programa de Pós-graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Mondini, Ana Carolina

Pintura em movimento : o *ut pictura poesis* no horizonte dos *Ensaíos* de Montaigne. / Ana Carolina Mondini. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.  
Orientador : Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo

1. Montaigne, Michel de, 1533-1592 – Crítica e interpretação. 2. Autorretratos.  
3. Arte e filosofia. 4. Pintura. 5. Arte - Renascimento. I. Figueiredo, Vinicius de, 1965-. II. Título.

CDD – 194



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA - 40001016039P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANA CAROLINA MONDINI** intitulada: **Pintura em Movimento: o UT PICTURA POESIS no horizonte dos ENSAIOS de Montaigne**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua REPROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Maio de 2020.

Assinatura Eletrônica  
06/05/2020 11:27:32.0  
VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
08/05/2020 13:05:10.0  
MARIA ISABEL DE MAGALHÃES PAPATERRA LIMONGI  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
06/05/2020 12:03:00.0  
LEANDRO NEVES CARDIM  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
12/05/2020 14:42:45.0  
SÉRGIO CARDOSO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica  
07/05/2020 08:35:59.0  
MARIA CRISTINA THEOBALDO  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO)

*Aos meus amigos.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe Lorena Marangon por todo o apoio durante todo o processo de realização desse trabalho.

Agradeço sempre às minhas avós Alma Mondini e Ivone Marangon, e aos meus filhos Catarina e Antônio Mondini pelo amor incondicional, que se manifesta em força para as importantes realizações.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo pelos comentários e indicações bibliográficas sempre muito precisos. E pela paciência e respeito pelo tempo que precisei para elaborar esse trabalho.

Agradeço ao professor Dr. Brahami pela orientação durante o período do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE), na École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS). E, principalmente, por me inserir no contexto do *Atleier Montaigne* em Paris, onde pude me conectar com grandes estudiosos dos *Ensaïos*.

Agradeço aos Professores Doutores Leandro Cardim, Maria Cristina Theobaldo, Maria Isabel Limongi e Sérgio Cardoso, pela presença na banca de defesa. Em específico, ao Prof. Dr. Leandro Cardim pela leitura extremamente atenciosa e comentários muito preciosos sobre a tese. À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Theobaldo pela suavidade no tratamento dos comentários, que elucidaram pontos importantes da tese. À Maria Isabel Limongi pelo entusiasmo causado com seus comentários para o prosseguimento da pesquisa. E, enfim, ao Prof. Dr. Sérgio Cardoso pela profundidade trazida às questões fundamentais da tese, contribuindo para a reformulação de pontos muito importantes.

Agradeço às minhas Egrégoras: familiar e espiritual. Agradeço à Paris, por seus ares.

Agradeço à CAPES/Cnpq pela bolsa disponibilizada durante dois anos e meio durante a realização dessa pesquisa. E pelo financiamento na minha participação no PDSE/Paris, por seis meses.

*Amizade sente-se, não se diz*

Machado de Assis



## RESUMO

A *pintura* compreendida como componente estilístico da filosofia dos *Ensaaios* vincula-se diretamente à operação da imaginação e da percepção que lhe advém. Neste sentido, pintura não seria tão somente uma *metáfora* ilustrativa para o projeto de autoconhecimento, mas condiz à imagem propriamente dita que se forma do autor, de Michel de Montaigne (1533-1592). Como nestes ensaios contidos estão as variadas impressões, juízos, sentimentos de um sujeito, e em conformidade à natureza oscilante do próprio espírito humano, formam-se diversos planos de significação das operações textuais. Mesmo que vinculado ao texto, o autorretrato montaigneano jamais se confundiria com uma autobiografia, pois não se trata de uma narrativa e, menos ainda, linear. Embora haja a possibilidade de atribuir a cada plano de significação determinada linearidade, possibilitando sua transliteração do plano textual para o imagético, antes disso é preciso que determinada experiência perceptiva se realize. Essa experiência se oferece através de imagens determinadas, que delimitam os planos de significação, que, num primeiro momento, podem parecer assuntos misturados ou, muitas vezes, afirmações ambíguas ou desconexas. A cada imagem que se forma, há um plano textual diretamente relacionado. Enfim, ao instituir a pintura como componente de sua obra, Montaigne instaura uma nova forma estilística que não mais distingue a imagem da palavra. Ou melhor, das próprias palavras ou sentenças, emanam as imagens.

Elevada a discussão ao plano da relação entre palavras e imagens ou, analogamente, imaginação e intelecto, encontramos no ensaio “Da amizade” a discussão sobre a pintura e arte literária, sendo a amizade a metáfora que figura essa relação. Trata-se, ao que tudo indica, de um posicionamento sobre a discussão da doutrina do *ut pictura poesis*, havida no século XVI, principalmente, entre os italianos. Debate tal que consiste no exame sobre o parentesco entre aquelas duas artes.

Dado que esse viés estilístico e suas implicações não são assuntos diretamente visíveis na filosofia em questão, assim como ocorre com todo e qualquer assunto ali contido, torna-se necessária uma análise um pouco mais demorada sobre o movimento interno da obra.

Palavras-chave: Montaigne; Autorretrato; Pintura; Arte Retórica; Renascimento.



## ABSTRACT

Painting, understood as a stylistic component in the philosophy of *The Essays*, is directly linked to the operation of imagination and perception coming from it. In this sense, painting would not only be an illustrative metaphor to the self awareness process; it would also match the image itself we have from the author, Michel Montaigne (1533-1592). As these essays contain varied impressions, judgments, and feelings of the subject, according to the oscillating nature of the human spirit itself, there are many plans of signification for the textual operations. Even being linked to the text, the montaignean self portrait would never be mistaken by an autobiography, since it's not a narrative and even less linear. Although there is the possibility of assigning a determined linearity to each plan of signification, making it possible to transliterate it from the textual plan to the imagetic one, is necessary that a determined perceptive experience takes place before it. This experience is offered through determined images, bounding the signification plans that, in a first moment, can seem to be mixed issues or, in many times, ambiguous or unrelated affirmations. To each framed image, there is a textual plan directly related. Finally, to institute the painting as the component of his work, Montaigne establishes a new stylistic way, not distinguishing the image of the word anymore. Nay, from the words and sentences themselves, images emanate.

Raised the discussion to the plan of the relation between words and images or, similarly, imagination and intellect, in the essay "*Of friendship*" we find the discussion about painting and literary art, friendship being the metaphor that figures this relationship. It seems this is all about a positioning on the discussion of the 16<sup>th</sup> century *ut pictura poesis* doctrine, popular specially among the Italians. This debate consists in the exam of the kinship between the two arts.

Since this stylistic view and its implications are issues not straight visible in the discussed philosophy, as well as it happens with each and every issue there, a further analysis on the movement within the work becomes necessary.

Keywords: Montaigne; Self portrait; Painting; Rhetorical Art; Renaissance.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>11</b>  |
| 1.1 A FORMA DO AUTORRETRATO.....   | 11         |
| 1.2 IMAGEM EM CONSTRUÇÃO.....  | 26         |
| 1.3 PINTURA E/OU LITERATURA?.....  | 33         |
| <b>2. A PINTURA PARA ALÉM DA METÁFORA.....</b>                                     | <b>48</b>  |
| 2.1 ELOQUÊNCIA.....  | 50         |
| 2.2 NATUREZA E ARTIFÍCIO.....  | 69         |
| 2.3 IMITAÇÃO E ESTILO.....   | 79         |
| 2.4 PINTURA COMO ENARGUEIA.....  | 83         |
| <b>3 A RESISTÊNCIA DO SENSÍVEL.....</b>  | <b>86</b>  |
| 3.1 APENAS A IMAGEM.....   | 92         |
| 3.2 O CORPO EM VERSOS.....   | 100        |
| <b>4 MONTAIGNE LEITOR DE HORÁCIO: A PINTURA É AMIGA DA ARTE<br/>LITERÁRIA.....</b> | <b>115</b> |
| 4.1 DAS AMIZADES.....  | 115        |
| 4.2 MONTAIGNE AMIGO DE LA BOÉTIE.....  | 122        |
| 4.3 MONTAIGNE AMIGO DE HORÁCIO.....  | 127        |
| 4.4 A ESCRITA É AMIGA DA PINTURA.....  | 135        |
| <b>5 CONCLUSÃO.....</b>  | <b>140</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>143</b> |

# 1 INTRODUÇÃO

Epígrafe:



Roman Opalka, *Detalhe: 1965/1 - ∞?*, acrílica sobre tela, 196 x 135 cm.

## 1.1 A FORMA DO AUTORRETRATO

Michel de Montaigne (1533-1592) caracteriza seus *Ensaaios* como autorretrato. Essa obra totalmente escrita com letras e palavras impressas em papel, sem qualquer ilustração, nem menção a algum pintor ou obra pictórica, surpreendentemente, é apresentada pelo autor como um autorretrato, uma *pintura*. Na apresentação da obra, Montaigne deixa claro que essa será sua abordagem: “[A] quero que me vejam aqui em minha maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício: pois é a mim que pinto” (I, *Ao leitor*, p. 04). Sublinha que ele mesmo é a matéria de seu livro (Cf., I, *Ao leitor*, p. 04).<sup>1</sup>

Sabe-se que o retrato é caracterizado pela representação da face humana de um sujeito, como figura sobre fundo. E, se for o próprio autor quem se pinta, a obra caracteriza-se como autorretrato. Suponhamos que Montaigne, de fato, esteja pensando em fazer um autorretrato, ou melhor, pretenda conferir aspectos pictóricos ao seu texto. Como poderíamos inicialmente visualizá-los?

Num primeiro olhar, algo que aproximaria os *Ensaaios* de uma pintura seriam algumas passagens da obra nas quais Montaigne descreve seu tipo físico: “[A] Ora, minha altura é um pouco abaixo da média [...] De resto, meu corpo é robusto e atarracado; o rosto, não gordo mas cheio [...]” (II, XVII, p. 463-464).

<sup>1</sup> Todas citações referentes aos *Ensaaios* correspondem à paginação da seguinte edição: MONTAIGNE, Michel de; *Os Ensaaios*, Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Martins Fontes, São Paulo, 2000. E respeitam a sequência Livro, Capítulo, Página.

Através desse tipo de descrição podemos ter uma breve noção dos contornos do desenho da face de Montaigne. Porém, por mais detalhados que sejam, relatos meramente físicos jamais seriam suficientes para termos um retrato nítido e acabado.

Uma imagem bem-feita deve transmitir a interioridade de um sujeito, além dos contornos corpóreos. Tal como na antiguidade, a mesma dos pintores gregos contemporâneos Apeles e Aristides (ambos de IV a.C.), cujos retratos, como disse o escritor romano Plínio, o Velho (23-79 d.C.), pintavam a alma humana e caracterizavam-se como um signo de reconhecimento, ou melhor, um meio de conhecimento da vida interior do sujeito retratado (Cf. POMMIER, 1998, p. 24).

Em conformidade à essa ideia de pintura da alma, visualizamos o segundo aspecto retratista na obra montaigneana,<sup>2</sup> a saber, a intenção de Montaigne de transmitir sua interioridade, porquanto ele mesmo considera que às suas descrições físicas acrescentam-se as descrições sobre seu temperamento. Como ele continua: “[...] o (meu) temperamento, [B] entre o jovial e o melancólico, medianamente [A] sanguíneo e ardente [...]” (*ibid.*).

Conciliar aspectos físicos aos anímicos parece ser não apenas uma estratégia de Montaigne para retratar sua interioridade, mas a própria exigência de um retrato aprofundado e completo, porquanto, conforme suas palavras: “[A] minhas condições corporais harmonizam-se muito bem com as da alma” (II, XVII, p. 465). Sendo ele mesmo a matéria de sua pintura, como um exemplar retratista, desenvolve, para além de um estudo anatômico, profunda análise sobre seu ser enquanto realiza seu autorretrato: “[B] estudo a mim mais do que a outro assunto, essa é minha metafísica, essa é minha física” (III, XIII, p. 434).

Essas descrições diretas sobre a fisionomia e o temperamento do autor compõem alguma parte da obra. Em todo o restante da composição, o espectador encontrará discussões a respeito de diversos assuntos. Em muitos desses casos, são discussões que podem parecer excedentes ao sujeito. E que, portanto, podem gerar confusão em relação

---

<sup>2</sup> É válido mencionar que a retomada dos textos da antiguidade era uma característica comum entre os humanistas do século de Montaigne, que, segundo Raoul Morçay e Armand Müller, em *La Renaissance*, foi o primeiro humanista da língua francesa, (Cf. MORÇAY, MÜLLER, 1967, p. 438): “A erudição greco-latina é uma das formas da curiosidade no século XVI. Os bons espíritos, suavizados de qualquer modo pela disciplina clássica, voltaram-se em seguida para o passado da França” (*ibid.* p. 409). Ademais, Plínio, O Velho, com sua *História Natural*, aparece várias vezes na obra montaigneana.

à possibilidade de existência do caráter retratista nos *Ensaio*s: como seria possível a imagem de Montaigne aparecer diante de tantas reflexões e histórias?

Bom, o que certamente compõe o retrato são as manifestações do espírito montaigneano:

[A] Seja como for, quero falar; e, quaisquer que sejam estas inépcias (os *Ensaio*s), não deliberei escondê-las, não mais do que um retrato meu, calvo e grisalho, em que o pintor tivesse colocado não um rosto perfeito e sim o meu. Pois aqui também estão meus *sentimentos e opiniões*. (I, XXVI, p. 221 – grifos nossos).

Se “sentimentos e opiniões” exclusivos do sujeito Montaigne complementam ainda mais o autorretrato, deixando-o ainda mais encorpado, nada impediria de considerar como o fundo da cena todo o restante, a saber, aqueles elementos que, num primeiro momento, parecem externos ao espírito do autor: as histórias contadas sobre outros e as citações advindas das obras de outros filósofos.

Assim sendo, também fariam parte do fundo, e não do retrato em específico, as reflexões morais e políticas, porquanto esses *juízos* já seriam considerações que abarcam objetos distintos do sujeito particular e que não se relacionam diretamente à uma composição pictórica; diferentemente das *opiniões*, que têm caráter mais espontâneo, pessoal e subjetivo, revelando os traços mais particulares de um sujeito. Em suma, manifestações particulares de Montaigne referir-se-iam à sua fisionomia, enquanto o restante, seus juízos, assim como os juízos de outros, constituiriam o fundo.

Mas quando Montaigne assume que *toda* essa matéria reflexiva encontrada em sua obra se reduz às suas opiniões, ele exige do leitor outro olhar acerca da composição. E assim o faz ao se colocar ao lado daqueles que privam o “[B] julgamento do direito de dar sentenças” (III, VIII, p. 207), que seria uma postura de questionar a validade de seus juízos, procurando situá-los em lugar mais adequado. Não são apenas seus juízos e os que se encontram em sua obra que estão em xeque: Montaigne critica os julgamentos em geral, de todos os homens, como ele continua, “[B] nenhuma alegação me espanta, nenhuma convicção me fere, por mais oposta que seja à minha” (III, VIII, p. 206-207), pois “[B] não há ideia tão frívola e tão extravagante que não me pareça bem adequada à manifestação do espírito humano” (III, VIII, p. 207).

Mesmo as reflexões vindas de outros autores, vistos pelas inúmeras citações emprestadas ou, na voz do autor, os “[C] raciocínios e ideias que transplanto para meu solo”, incorporam-se à obra, “misturam-se com os meus” (II, X, p. 115), não mais se distinguindo autoral e hierarquicamente uns dos outros. Toda e qualquer feição de intelectualidade, ou conteúdo referente à razão, encontrada ou não nos *Ensaio*s adquire o leve peso da opinião, que, como diz Montaigne, “[B] encontra em mim terreno pouco apropriado onde penetrar e lançar raízes profundas” (III, VIII, p. 206-207).

Assim sendo, todas as discussões no seio da obra podem vir a ser um modo ainda mais visceral de se apresentar o conteúdo do retrato. Pois, elas podem estar sugerindo a ideia de que não haveria distanciamento entre o próprio sujeito e suas reflexões sobre a exterioridade, ou seja, todo o conteúdo encontrado na obra seria a própria *manifestação* da alma do pintor. E, igualmente, aquelas descrições mais direcionadas ao eu montaigneano, ou melhor, as análises de Montaigne sobre si mesmo, além de serem manifestações do sujeito, ganhariam o peso de serem direcionamentos para o esclarecimento do que há de mais essencial na obra.

Todo o conteúdo encontrado nos *Ensaio*s, ao que tudo indica, corresponderia em conjunto a tudo aquilo que existe no espírito do autor, referindo-se unicamente ao ser montaigneano. Por esse ponto de análise, torna-se possível a ideia de que o conteúdo do autorretrato encontrar-se-ia unificado, independentemente de seu aspecto. E, por fim, as seguintes palavras de Montaigne parecem confirmar a ideia de unidade na obra: “[B] as matérias mantêm-se todas encadeadas umas às outras” (III, V, p. 136).

Ora, se há a ocasião para considerar que todo o conteúdo dos *Ensaio*s converge para a manifestação de um único sujeito retratado, no que tange ao autorretrato, seria pertinente, então, pressupor que a *forma* dessa tela seria a convencional, cuja figura humana encontra-se sobreposta a uma mancha cromática?

Mesmo que Montaigne sugira que ele seja o único objeto de sua obra, caso de fato exista um autorretrato, seria complicada a rápida aceitação de que aquela seria exatamente a forma de sua pintura. Pois, no ensaio “Do arrependimento” (III, II), ele levanta duas ideias que, por analogia, ofereceriam formas distintas ao retrato. Por um lado, o autor assume ser impossível apresentar uma forma permanente de si mesmo, o que terminaria com a esperança de encontrá-lo representado em uma única imagem. Por

outro, identifica a existência de seu “ser universal”, uma forma mestra, que, consequentemente, facilitaria a ideia da alma montaigneana condensada em cena única.

Um modo de compreendermos essa comparação entre o ser impermanente ou o ser fixo e suas representações seria através da comparação entre *ethos* e *pathos* existente entre os contemporâneos de Montaigne a respeito do retrato, e que foi sintetizada por Francesco Bocchi (1548-1613 ou 1618), um crítico de arte italiano. Conforme Édouard Pommier (1925-2018), em seu livro *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*:

Em 1584, Francesco Bocchi, o erudito vicário de Fésulas, publica um comentário sobre o *São Jorge*, de Donatello. Ligando o conhecimento de Aristóteles (e especialmente a distinção entre *ethos*, o caráter permanente, e o *pathos*, as emoções passageiras ou *afetos*) àquele de Petrarca (ele cita, como fez Dolce, o verso 12 do soneto CCXXII, “Na face, lemos o coração”), Bocchi mostra a dificuldade do retrato que deve representar ao mesmo tempo o *ethos* (que, por outro lado, pode ser instável) e o *pathos*, síntese que ele exprime pelo termo “hábito”: a expressão da alma e da idade da alma, em uma situação, uma função, uma certa idade. (POMMIER, 1998, p. 109 e 111).

Bocchi comenta a dificuldade entre a representação desses dois modos da alma, porém, não deixa de insinuá-la como possível. Em termos teóricos, não parece contraditório pintar o caráter geral do sujeito em consonância com alguma característica particular momentânea. No caso da obra de Montaigne, no entanto, isso não parece ser totalmente possível. Ele apresenta no autorretrato seu eu particular, que se refere aos seus sentimentos e opiniões, seu *pathos*, em diversos momentos distintos, ou seja, apresenta inúmeras de suas facetas. Assim sendo, jamais seria possível pensar na obra como um autorretrato com uma única imagem de Montaigne, devido à impossibilidade de fazer aparecer, ao mesmo tempo, em uma única cena, cada uma dessas faces em conjunto ao seu ser caráter permanente, seu *ethos*. Por exemplo, como seria possível representar uma pessoa triste e feliz ao mesmo tempo?

Nada impede que esse autorretrato adote outra forma diferente da tradicional. Nem mesmo que componha diversas telas, com compleições diferentes. Porém, antes de compreendermos qual seria a forma do retrato, é preciso esclarecer, antes, algo sobre o estilo dessa pintura.

Montaigne retrata-se por inteiro, pois atribui-se a tarefa de se aprofundar no conhecimento de seu objeto, anunciando que “[B] para cumpri-la preciso juntar-lhe



apenas *fidelidade*” (III, II, p. 29). A sinceridade em conhecer-se a si mesmo transparece na pintura, gerando grande semelhança entre seu ser e sua respectiva imagem.

Interessante é perceber que o objetivo de Montaigne em sua obra relaciona-se ao próprio critério de representação de um retrato bem-feito, a saber, a *semelhança*. Pommier, após apresentar uma série de anedotas da antiguidade que remetem à importância da semelhança, conclui que “o retrato aparece primeiro como um meio de reconhecimento, porque ele oferece aos personagens da história uma *imagem semelhante* [...] Plínio, o Velho, emprega aqui a expressão ‘*iconicus duces*’: o retrato está a serviço da identificação” (POMMIER, 1998, p. 24 – grifo nosso). Para aqueles que disserem que textos da antiguidade não se relacionam às discussões do século XVI, este responde: “Não recolhemos dos Antigos mais do que fragmentos dispersos de um discurso perdido. Mas essas peças sobressalentes, no entanto, desempenharão um papel decisivo na montagem, pelos humanistas, depois pelos clássicos, de um corpus doutrinário nas artes plásticas, nas quais se inserirá o retrato” (POMMIER, 1998, p. 29).

A “semelhança”, no entanto, não se refere apenas ao retrato realista, mas é exigência de vários tipos de retratos, mesmo daqueles idealistas. Consciente disso ou não, Montaigne criticará todos esses modelos, justa e estranhamente pela ineficácia da correspondência com a imagem retratada.

Mas é claro que haveria um comentário especial para um determinado tipo de retrato, a saber, o retrato exemplar, cujo pintor tinha licença para corrigir a forma do retratado, “dando à pessoa representada uma imagem harmoniosa temperando o realismo implicado pela identificação” ou semelhança (POMMIER, 1998, p. 24). A correção se relaciona tanto à fisionomia, quanto à vida do sujeito, representada segundo um modelo moral ideal: “O poder exemplar está ligado a um poder de evocação: o retrato não ‘é’ somente a pessoa, mas também a vida gloriosa dessa pessoa, *uma vida a ser imitada*” (POMMIER, 1998, p. 25 – grifos nossos).<sup>3</sup>

O autorretrato montaigneano diferenciar-se-ia desse tipo de pintura na medida em que Montaigne nega a virtuosidade: “[C] exponho uma vida vulgar e sem brilho;

---

<sup>3</sup> “É Suetônio que nos transmite a famosa anedota de César, jovem questor da Espanha, em frente a uma estátua de Alexandre, em Cádis: “Então ele começou a gemer e, como se estivesse cansado de sua inação, pensando que não havia feito nada memorável na época em que Alexandre já havia subjugado toda a terra, imediatamente pediu licença para aproveitar, o mais rápido possível, em Roma, a oportunidade de denunciar a si mesmo” (POMMIER, 1998, p. 25).

isso não importa” (III, II, p. 28). O desinteresse do nosso pintor por um modelo exemplar não significa a vontade de exaltar sua disposição em demonstrar habilidades técnicas através de uma representação realista de si mesmo, mas apresentar um autorretrato totalmente vinculado ao homem que ali se representa, conforme suas palavras: “[B] Aqui, vamos conformes e no mesmo passo, meu livro e eu. Alhures, pode-se elogiar e criticar o trabalho separadamente do artesão; aqui não: quem toca um toca o outro” (III, II, p. 29). Ao apresentar-se com todas suas marcas de expressão, Montaigne oferece um retrato que poderia ser considerado realista, não fosse a crítica generalizada que ele faz em relação a modelos pré-determinados, sejam eles modelos pictóricos, sejam modelos de conduta.

Tanto a vida memorável, quanto uma vida “sem graça”, retratada pelo modelo ideal ou pelo modelo real, são representadas pelos moralistas “por alguma marca particular e externa” (III, II, p. 28). Com maior precisão, as palavras do autor:

[C] Os autores comunicam-se ao povo por alguma marca particular e externa; eu, o primeiro, por meu *ser universal*, como Michel de Montaigne, não como gramático ou poeta ou jurisconsulto. (III, II, p. 28 – grifo nosso).

Montaigne, ao contrário, contorna seu autorretrato pela marca universal e interna. O que isso significa?

O “ser universal” parece conter um sentido muito mais amplo do que apenas seria o *ethos* individual. Mas, será a partir dessa noção de “ser universal” que poderemos visualizar tanto a forma geral e própria de Montaigne quanto uma forma geral de humanidade. E, partir dessa ligação, poderemos nos aproximar do que seria a forma do autorretrato.

Através de sua forma permanente, o autor conseguirá evocar um componente muito importante do retrato: a perspectiva moral. Ao direcionar uma crítica à determinado modelo geral de *instrução*, como ele diz, “[B] os outros (moralistas) formam o homem; eu o descrevo, e reproduzo um homem particular muito mal formado [...]” (III, II, p. 27), Montaigne pretende, por um lado, desacertar os modelos ideais de conduta, como também apresentar, através da representação de si mesmo, outra moralidade compatível à realidade humana.

Em suas análises, os moralistas partem de um princípio *externo* a si mesmo, ou seja, o outro. Por mais ampla e genérica que seja a intenção de qualquer autor, a

representação que parte de um olhar que não seja inicialmente voltado para si mesmo, ou melhor, a representação a partir de um olhar direcionado genericamente para os outros, será sempre um olhar barrado pela pele, ou seja, limitado pelas aparências. Pois, a dificuldade que envolve conhecer os outros homens em suas totalidades, inviabiliza a construção sequer de uma imagem semelhante a um único *ethos*, e quem dirá a vários. Construir uma representação desse modo seria uma ilusão, na medida em que essa imagem sempre se constituirá por uma marca *particular* do indivíduo, ou seja, sempre partirá de uma observação parcial da alteridade, sem que seja possível abarcar todos os aspectos que envolvem o sujeito completo. E, por conseguinte, uma teoria fundamentada a partir de uma representação parcial do homem, jamais adotará caráter universal, porque jamais cumprirá o intuito de apresentar um modelo de alma ou um modelo de vida a ser imitado realmente eficazes.

Mesmo que a representação procure despir-se ao máximo dos costumes, visando apresentar uma imagem que se aplique à toda *humanidade*, mesmo assim, ela sempre será impedida pelo desconhecimento real e profundo do conteúdo almejado. Montaigne, por perceber a ilusão que seria criar um modelo moral universal utilizando o outro ou o externo como fundamento, muda a perspectiva de sua pintura, elege a si mesmo como seu objeto de investigação. Por mais vulgar que possa parecer a imagem de um homem cuja vida encontra-se muito aquém do exemplar de virtuosidade, típica daqueles que realizam o extraordinário em suas vidas, ali nos *Ensaaios*, há o mais importante, a saber, a fidelidade na representação e conhecimento legítimo do conteúdo tratado:

[C] Se o mundo se queixar de que falo demais de mim, queixo-me de que ele nem sequer pense em si. [B] Mas será razoável que eu, tão particular na prática, pretenda tornar-me público em conhecimento? [...] Pelo menos tenho isso de acordo com a disciplina: [...] que nunca alguém [C] se aprofundou tanto em sua matéria nem esmiuçou-lhe mais detalhadamente as partes e decorrências; e [B] nem chegou mais exata e plenamente ao fim que se propusera em sua tarefa. (III, II, p. 29).

Será exatamente essa inversão de perspectiva, cuja representação fundamenta-se pelo o olhar voltado para sua interioridade, possibilitando o conhecimento de seu próprio ser, de sua própria alma, que fará com que Montaigne chegue ao seu *ser universal*. Ao investigar suas próprias afeições particulares e momentâneas, ele pôde reconhecer, primeiramente, a forma de seu *ethos*. E, por conseguinte, os aspectos *ainda*

*mais gerais* de sua alma. Estes que, justamente por serem gerais, são *comuns*, “cada homem porta em si a forma *integral* da condição humana” (III, II, p. 28 – grifo nosso). E que, por isso, com os quais outros homens poderão, de fato, se identificar. O ser universal, ao mesmo tempo em que representa o *ethos* de Montaigne, acolhe o *ethos* de cada indivíduo, caracterizando-se, portanto, como uma forma mestra de humanidade.

A consequência disso é a manifestação de uma filosofia moral ampla, porque capaz de incluir toda a humanidade, independente dos aspectos individuais de cada qual, até mesmo os costumes específicos de cada sociedade: “[B] ligamos *toda* a filosofia moral tão bem a uma vida comum e privada quanto a uma vida de mais rico estofo” (III, II, p. 28 – grifo nosso).

Montaigne não apenas apresenta a ilusão dos modelos que se pretendem universais, mas sequer condizem com a natureza humana, como reconhece um sentido de humanidade que se concilia, respeitosa e coerentemente, com a existente particularidade dos sujeitos. Nesse sentido, humanidade caracteriza-se pelo conjunto que engloba todos os sujeitos humanos em conformidade às suas características comuns e particulares – o exato oposto do que seria considerar um homem abstrato, enquanto objeto determinado de algum sistema qualquer.

Contudo, ao contrário do que poderíamos pensar, a principal característica do ser universal, sua forma mestra, não é permanente, mas mutável dentro de seus contornos: “[B] ora, os traços de minha pintura não se extraviam, embora mudem e diversifiquem-se” (III, II, p. 27). E, assim como Montaigne refere-se a si mesmo, como vimos, refere-se aos outros homens.

Ele reconhece que, como o movimento, a *distinção* impera na natureza: “[B] a dissemelhança ingere-se por si mesma em nossas obras; nenhuma obra pode chegar à similitude [...] a semelhança não torna tão igual quanto a diferença torna diferente. [C] A natureza obrigou-se a não fazer outra coisa que não o dissemelhante” (III, XIII, p. 423). Ou seja, os homens são tão diferentes uns dos outros quanto um mesmo sujeito difere de si mesmo a cada passagem que, como diz Montaigne, não ocorre de uma idade para outra, ou de sete em sete anos, mas dia a dia, minuto a minuto (Cf. III, II, p. 27). A constante *movimentação* e *dissemelhança* são características que se estendem a todos os homens. A partir desta constatação, revela-se um sentido de condição da humanidade que se sobrepõe às formas gerais, às meras aparências ou contornos superficiais, uma

vez que o próprio sentido inato de movimento e dissemelhança impossibilitaria a real delimitação ou definição de homem. Humanidade compreendida, portanto, enquanto o que cada humano revelaria acerca de si mesmo.

O que nos faz humanos? Há um sentido amplo de humanidade implícito na obra. Quando Montaigne observa a inadequação das máximas morais que visam o ideal de humanidade, observa, ao mesmo tempo, que isso não significa a inexistência de uma qualidade moral humana, esta que modera o homem dentro de um limite entre a perfeição e a bestialidade:

[C] Minha consciência está contente consigo, não como a consciência de um anjo ou de um cavalo, mas como com a consciência de um homem; [B] acrescentando sempre este refrão, não um refrão de mera formalidade mas de sincera e leal submissão: que falo inquirindo e ignorando, remetendo-me quanto à decisão, pura e simplesmente, às crenças comuns e legítimas. Não ensino; eu conto. (III, II, p. 29-30).

A filosofia moral de Montaigne se constitui juntamente com seu projeto de autorretratar-se. Ao revelar um dos aspectos de seu jeito de fazer filosofia, “[B] os outros formam os homens; eu o descrevo” (III, II, p. 27), quer dizer que muitos autores procuram instruir os homens através de suas obras, como se houvesse a possibilidade de pensar num único modelo e, por conseguinte, impor suas máximas pensando numa forma humana geral. Pintores idealistas sobrepõem ao sujeito retratado a forma perfeita que não lhe condiz. Montaigne, por sua vez, não pretende nem instruir os homens, nem apresentar um autorretrato segundo o modelo ideal de ser humano. Seu projeto é muito mais modesto, ou melhor, honesto: “viso aqui apenas a revelar a mim mesmo, que por ventura amanhã serei outro, se uma nova aprendizagem mudar-me” (I, XXVI, p. 221-222).

A partir da observação de si mesmo, compreende que a movimentação é a única característica inquestionável de seu ser, assim como seria a “forma mestra” comum a todos os homens. E, por isso, ali encontramos um retrato em coerência com o ser humano: como a coisa retratada é um sujeito em corpo e alma, abrangendo seus inúmeros aspectos, sentimentos e opiniões, impossível seria representá-lo em cena única. Montaigne mostra-se consciente e, portanto, incapaz de cair neste tipo de ilusão, ao reconhecer que seu ser está em constante movimento. Assim como todo o resto. O mundo está em movimento, tanto no que diz respeito ao particular quanto ao universal,

incluindo “a própria constância, (que) não é outra coisa senão um movimento mais lânguido” (III, II, p. 27). Por isso, o pintor assume: “não consigo fixar meu objeto” (ou seja, ele mesmo (III, II, p. 27). Seja o mundo externo, seja o interno, ambos estão em movimentação constante, o que torna impossível a tarefa de idealizar apenas uma única imagem que envolva o sujeito em sua totalidade, numa única tela.

Assim sendo, Montaigne resume seu projeto não como uma pintura do ser, mas uma pintura da passagem (Cf. III, II, p. 27). Pintar a passagem seria o único projeto de uma cena realmente fixa e imutável, porém, apenas enquanto ideia ou conceito. Tratando-se de movimento, logicamente, ela jamais seria fixável. O autorretrato não é uma pintura conceitual e, muito menos, abstrata. Mesmo que o autor em questão seja reconhecido por seu gênio progressista e ousado, não chegou tão longe a ponto de saltar séculos de história da arte. Não, ao menos, neste sentido.

A *passagem* não se refere, portanto, ao momento entre as facetas, ou seja, ao conceito de movimento em si mesmo, mas de cada um dos distintos modos de ser que surgem momentaneamente, “de minuto para minuto”: “tomo-o (meu objeto) nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo” (III, II, p. 27). O fato de o objeto não poder ser fixado em uma só imagem, não quer dizer que ele não possa ser fixado a cada momento, formando ao longo de toda a obra inúmeras imagens e, por conseguinte, uma impressão geral.

A matéria do autorretrato, mesmo que não possa ser fixada, por se tratar do oscilante espírito humano, pode vir a ser visualizada. Será justamente a matéria do autorretrato que contribuirá para a formação das imagens. Porém, se quisermos compreender a pintura de Montaigne, não será fixando o olhar na matéria irresoluta, mas, na *maneira* como ela é disposta nas cenas.

Frente a tantas imagens de si mesmo oferecidas por Montaigne, deveríamos considerar, então, a existência de vários quadros diferentes? Esse autorretrato não exige como fundo algo diferente da própria fisionomia do autor?

O retrato de Montaigne não é convencional, porém respeita o princípio figura sobre fundo. De fato, a matéria contribui para a composição, colorindo-a, iluminando-a, contrastando-a e, por fim, pondo-a em perspectiva. Mas o que dará a forma é a maneira como os assuntos se conectam e desconectam. Uma boa aproximação seriam as



*Primavera, Verão, Outono e Inverno*, de Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), nas quais objetos orgânicos dispõem-se de tal maneira a compor retratos humanos.



Giuseppe Arcimboldo, *As Quatro Estações*, 1553.

Fonte: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/arcimboldo-de-frutas-a-legumes-de-elementos-a-estacoes/>

Nas pinturas de Arcimboldo encontramos os orgânicos, isto é, flores, frutas, folhas, madeira, etc., que, delimitados pelos contornos de um desenho, formam retratos humanos. Os elementos utilizados para formar cada retrato condizem com a estação do ano representada. E a fisionomia, por sua vez, expressa o temperamento da estação. Essas pinturas podem ser comparadas com a pintura de Montaigne na medida em que a matéria orgânica se apresenta como composição de fundo, tanto quanto apresenta-se



delimitando o desenho do retratado. Na série de Arcimboldo, as matérias, que são as estações do ano, assim como os elementos que as compõem, são representadas e fixadas em quatro imagens distintas, o que é natural, porquanto representam objetos diferentes: primavera, verão, etc.

Já as imagens do autorretrato montaigneano, por corresponderem a um único objeto, não precisam ser apresentadas *lado a lado* em diversas telas. Mas, uma única tela pode ser fixada, desde que comportando apenas o conteúdo que prevalece no momento, representando uma única cena. O fundo, por sua vez, é todo o restante. Em outro momento, parte do fundo virá a tomar a posição de imagem principal, enquanto a imagem principal volta a fazer parte do fundo.

Um único aspecto da face de Montaigne fixado, embora possa representar a obra em sua totalidade, jamais será considerado como a única representação. Cada cena sempre estará sujeita à mudança, pois seus elementos constantemente reordenarão a imagem para formar o sujeito, em contraste com aquilo que compõe o fundo.

Ou melhor, a pintura consiste em um conjunto de imagens prevalecentes que formarão a fisionomia. A mesma fisionomia, por sua vez, em outros momentos, passará a compor o fundo, na medida em que outras fisionomias tomam o seu lugar. Quando a imagem de um aspecto de Montaigne aparece, os outros automaticamente tornam-se o fundo. E por aí vai: a cada instante um aspecto de sua fisionomia manifesta-se em relevo e como imagem do sujeito, papel no qual todas as partes da obra têm o mesmo direito de atuar.

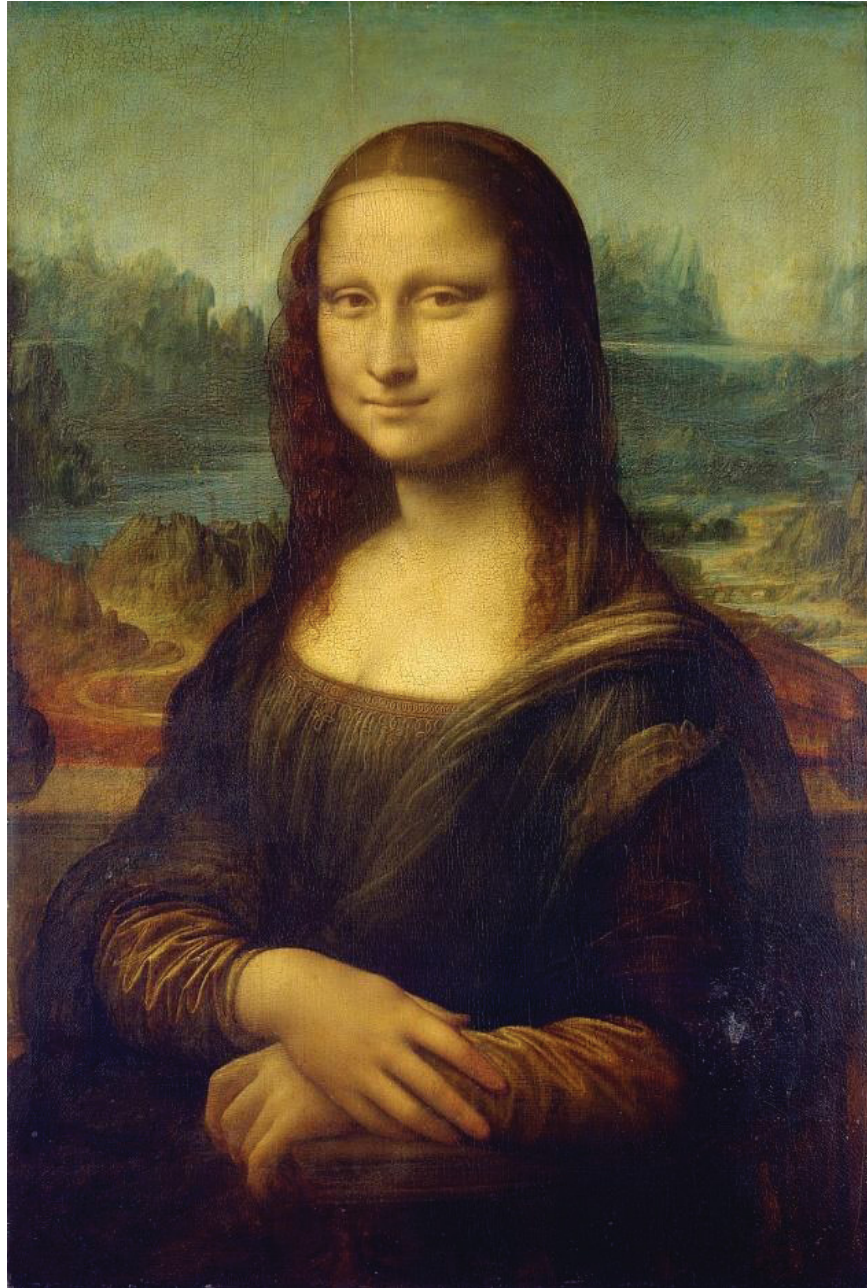
As imagens do autorretrato, mesmo que variem pelas impressões, opiniões e sentimentos, que representam o espírito do pintor, podem conferir, como dissemos, uma *impressão* única e geral à obra. Ora, a pintura que são os *Ensaaios* terá sempre uma mesma paleta disposta, a cada momento, em lugares distintos. E, a partir desse aspecto geral, podemos visualizar um único homem, com suas características contrastantes, contraditórias e incontáveis. Essas características, porém, encontram-se organizadas em conjunto. E organizam-se de modo tal que a forma geral consistirá num espectro, cujos elementos a preencherão, transitando incessantemente: uma pintura em movimento. Enfim, apesar do que poderia parecer impossível, Montaigne parece ter encontrado uma maneira de conciliar sua forma permanente, seu *ethos*, a toda impermanência de seu ser, seu *pathos*, sem precisar se preocupar com suas possíveis contradições afetivas. E,

surpreendentemente, fazendo do autorretrato, por meio do ser universal, um espelho para seu espectador.

Com essas imagens de cada cena, outros homens, os leitores, poderão se identificar afetivamente, seja através de algum temperamento, seja de alguma impressão ou outra. E, principalmente, identificar-se-ão com essa impressão geral de humanidade. A pintura de cada sujeito, por sua vez, possuirá uma paleta e detalhes do desenho únicos. E é esse procedimento de identificação, ao invés de formação, que distingue a filosofia de Montaigne daquelas cujo modo de apresentar o conteúdo resulta na necessidade da aceitação passiva de uma forma imposta sobre o homem. Há a honestidade na relação com o leitor, ou seja, a possibilidade do desenvolvimento de autonomia do sujeito que se propõe a aventurar-se na filosofia montaigneana, que, ao invés de apenas parafrasear o autor, terá a possibilidade, ou melhor, a liberdade de manter pensamento reflexivo vivo; e, ainda, por meio de um processo de autorreflexão. E, principalmente, devido ao aspecto dessa filosofia que envolve a arte, tem a oportunidade de manter viva também a *sensibilidade*.

No que tange às inúmeras facetas que podemos observar em distintos momentos da pintura, é interessante pensar como ocorreria a *perspectiva* das imagens da fisionomia momentaneamente predominante em relação ao fundo. Por um lado, certamente a imagem predominante se concretiza pelo aspecto apresentado por Montaigne, conforme seus sentimentos e opiniões momentâneos. Por outro, ela se realiza a partir da participação do leitor, mais precisamente, do direcionamento de seu olhar.

Como seria a fisionomia oscilante da *Monalisa* que, para cada olhar do espectador, oferece nova cena, num jogo entre a perspectiva do observador e a forma do observado. Leonardo da Vinci (1452-1519) criou essa atmosfera dinâmica em sua pintura tanto pelo *sfumato* quanto pelo desnivelamento da linha horizontal, entre o lado direito e o esquerdo, nas imagens do fundo, assim como pela indefinição dos traços que representariam os afetos da Monalisa. Parece ser exatamente o mesmo que ocorre na pintura de Montaigne, embora os traços diversifiquem-se não apenas subjetivamente, mas deslocando-se da própria imagem – talvez, quase que como cinema.



Leonardo da Vinci, *Monalisa*, 1503-1506,  
pintura a óleo sobre madeira de álamo,  
77cm x 53cm, Museu do Louvre.  
Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Joconde](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Joconde)

Os elementos que compõem a imagem montaigneana não estão imobilizados com sutis alterações. São como peças que constituem um jogo de montar e que podem adotar a forma que for, desde que respeitem os limites do desenho do contorno humano. Enfim, não existe pintura sem um espectador que fará o papel de juntar as peças, conciliando-a ao seu próprio movimento interno: ora sobre Montaigne, ora sobre si mesmo.

## 1.2 IMAGEM EM CONSTRUÇÃO

Lúcido da diferença entre os homens e dentro dos contornos que delimitam a figura humana, assim como, consciente de toda a oscilação do espírito e da insignificância que são as opiniões, o autor enfatiza que o que deve ser considerado é a *maneira* como executa sua obra e não especificamente seus dizeres ou palavras. Já que “[B] tanto pode fazer papel de tolo quem diz certo como quem diz errado; pois estamos tratando da maneira, não da matéria do dizer” (III, VIII, p. 213).

Despreocupar-se com o conteúdo da obra, enfatizando a maneira de se exprimir, consiste em uma característica marcada entre os humanistas: “Com muito mais razão, eles não estão tentando colocar em questão as crenças essenciais da humanidade. Atentos unicamente à maneira de bem dizer, eles se contentam em vestir de maneira nova as ideias e sentimentos recebidos de seus pais (os antigos): [...] eles são realmente indiferentes ao conteúdo. E essa disposição do espírito é atribuída a um sentimento de arte muito desenvolvido ou simplesmente a uma certa leveza das almas [...], pouco importa: o resultado é o mesmo” (MORÇAY, MÜLLER, 1967, p. 49).

Montaigne encontra-se em consonância com os seus na medida em que “[A] não dou garantia de certeza alguma, a não ser de revelar até que ponto chega, nesse momento, o conhecimento que tenho delas. Não se dê atenção às *matérias* e sim à *maneira* como as apresento” (II, X, p. 114 – grifos nossos). A fim de conduzir o leitor a refletir sobre a forma do texto e, conseqüentemente, sobre a ideia de autorretrato, estaria Montaigne enfatizando um forte sentimento de arte?

Valendo-se da escrita, das palavras, Montaigne nos encaminha para o conhecimento de sua *maneira*. Ao invés de ser algo para ser memorizado e assinalado, analisado minuciosamente, em estudo cujo assunto volta-se tão somente para si mesmo, o conteúdo serve como uma escada para que possamos chegar ao entendimento sugerido. Portanto, cabe-nos indagar, inicialmente, de que modo o fato de Montaigne não ter “certeza alguma”, ou o fato de não se importar com os assuntos tanto quanto com a maneira, relacionar-se-iam com sua pintura.

Antes de fundamentar exclusivamente uma *epistemologia* com caráter cético, o efeito de retirar o peso ou força das palavras é *sistemático*. Tem o objetivo de direcionar a atenção do leitor primeiramente para outro aspecto das palavras que se distancia do

mecanismo intelectual, a saber, suas respectivas *imagens*: “quero que as coisas predominem, e que invadam de tal forma a imaginação de quem escuta que ele não tenha a menor lembrança das palavras” (I, XXVI, p. 256). E, como dizem Morçay (1877-1938) e Müller (?):

Em Montaigne, as imagens surgem em grande estilo e têm a característica de se incorporarem a seu pensamento. Com muita frequência, mesmo entre os grandes autores, imagem e pensamento correspondem a um duplo movimento do espírito, cuja habilidade do autor consiste em associá-las. Em Montaigne, elas são apenas um. Seu cérebro banha-se em um mundo de formas sensíveis e jamais pensa, jamais se move, senão quando uma dessas formas se coloca em movimento, porquanto *o conceito é inseparável da imagem*. (MORÇAY, MÜLLER, 1960, p. 426 – 427 – grifos nossos).

Assim como das palavras, imagens e impressões, resta também, agora no íntimo do leitor, determinado *afeto* correspondente. Esse é o efeito do discurso pessoal, simples e natural encontrado nos *Ensaio*s. A abstração das palavras, portanto, não transforma o eu montaigneano em uma série de argumentos abstratos, mas em uma série de imagens palpáveis, que nos possibilitarão percebê-lo e, por conseguinte, visualizá-lo.

A *maneira* como dá o tratamento aos seus assuntos, os direcionamentos sobre os distintos aspectos do entendimento que ali operam, em termos estruturais ou estilísticos, é o que Montaigne pede para levarmos, principalmente, em consideração. Ele não pretende instituir, a partir dos limites dos julgamentos humanos, sua forma metodológica. Diferentemente, ao revelar a falibilidade do intelecto humano, não o retira da composição, mas tão somente abre o espaço apropriado para que nos conscientizemos acerca de outras operações da mente além da intelectual, como a imaginação e as aptidões humanas, tais como o afeto e a sensibilidade. Ou seja, numa primeira instância, é oferecido o sentido textual, mas, para que se perceba como a obra se modela, é preciso considerar e alcançar esses outros expedientes.

Não há dúvidas de que o aprofundamento da leitura da obra de Montaigne nos conduz a lugares muitas vezes despercebidos inicialmente. Conhecer os autores com os quais o filósofo estabelece contato, assim como perceber as sutilezas e procurar dissolver as aparentes ambiguidades, sempre nos conduz à conquista de outras esferas de entendimento, mais precisamente, a diversos *planos de significação*.

Chamamos de planos de significação, primeiro, os diversos sentidos textuais instaurados, pelas mesmas palavras, em um mesmo ensaio – o que geralmente



percebemos quando estamos atentos à história, às discussões filosóficas antigas e contemporâneas ao autor, aos textos dos outros filósofos, mais precisamente, às conversações que aparecem como pano de fundo, ao menos, em alguns ensaios.

Assim como, há planos de significação que envolvem a própria estrutura da obra, esta que pode nos oferecer sentidos textuais, como que em linha reta, vinculados estritamente ao intelecto. E é justamente a existência desses diversos planos de significação que torna possível distintas leituras ou interpretações, porém, igualmente coerentes sobre a obra de Montaigne: um fenômeno muito presente na realidade dos estudiosos dos *Ensaaios*.

Além dos planos textuais, há também um terceiro tipo de plano de significação através do qual os diversos sentidos textuais são instituídos simultaneamente, perceptíveis por uma impressão imagética. Essa percepção mais ampla dizemos que é imagética no sentido de que uma única imagem é capaz de reunir ou condensar distintos significados nela mesma. Neste caso, uma vez que haja a formação de imagens, exige-se a participação de outros elementos além das operações mentais, a saber, a sensibilidade e o corpo. E será nesse último sentido que poderemos perceber o alcance do uso de elementos pictóricos em sua obra e, por conseguinte, visualizar o autorretrato de Montaigne.

Portanto, será justamente através da operação da imaginação e dos distintos afetos ocasionados pelas palavras-imagens que se esclarecerá a instância pictórica desses *Ensaaios*, que traduzirá a obra em uma escrita-pictórica, cujo texto escrito transfigura-se em imagem. A elucidação do plano pictórico, para além do plano literário, ocorrerá, portanto, no plano da *percepção*, a partir da consciência panorâmica da obra.

Considerando os *Ensaaios* como um autorretrato que se manifesta pela percepção, na interioridade do sujeito, sem a materialidade que envolve uma tela, apenas por imagens evocadas pelas palavras, devemos, então, considerar que a pintura ali se constitui apenas subjetivamente?

Essa questão nos faz lembrar das percepções de Auerbach (1892-1957) em seu ensaio “L'humaine condition” acerca dos processos da imaginação ocasionados pela obra de Montaigne. Tomando em conta a análise desse comentador sobre a filosofia montaigneana, dificilmente qualquer interpretação mais superficial poderia satisfazer o

leitor dos *Ensaaios*. O intérprete, inclusive, encoraja-se a pronunciar suas experiências de leitura. Aquelas impressões, mesmo que fortes, advindas do contato com os ensaios, gerando dúvidas sobre sua fenomenicidade, parecendo antes denotar certo ar de descomprometimento com o texto, devido a seu caráter subjetivo, tornam-se a própria realidade de um exame mais aprofundado: “embora o conteúdo do texto seja lógico quanto à formulação dos pensamentos, e o seja até severamente, embora se trate de um trabalho mental rigoroso, aprofundando singularmente o problema da autocontemplação, a *vivacidade* da vontade de expressão é tão forte que *o estilo* quebra a moldura de um tratado teórico” (AUERBACH, 2013, p. 253 – grifos nossos).

Esse estilo que conferirá a vivacidade da imagem de Montaigne manifesta-se pela *conversação*, cujo traço primordial seria o caráter pessoal de seu discurso. Auerbach compreende o texto ensaístico como *semelhante* à boa conversa, típica do *honnête homme*, o que atribui forma autêntica ao texto montaigneano: “tudo isso são peculiaridades que estamos muito mais habituados a encontrar na conversação (é claro que somente com pessoas especialmente ricas em pensamento e expressividade) do que num escrito impresso de conteúdo teórico” (AUERBACH, 2013, p. 254). Montaigne conquista esse tom da conversação por sua *maneira*: “o tempero do elemento pessoal e, precisamente, de uma única pessoa, apresenta-se, pois, penetrantemente, e a forma de expressão é ainda mais espontânea e próxima da linguagem falada quotidianamente, embora aqui não se trate de diálogos” (AUERBACH, 2013, p. 259).

Os *Ensaaios* não se confundem com os textos tratadísticos e não consistem em palavras soltas e desconexas, obviamente, como dizem os outros comentadores: “não podemos negar que existe uma certa ordem em Montaigne: parece que tudo é feito para enganar seu leitor, mas nos enganando, ele não se perde”, (MORÇAY, MÜLLER, 1967, p. 428). A quebra da moldura convencional dá lugar a outro aspecto desse novo estilo que se instaura, que, como vimos, ocorrerá no plano da percepção. No entanto, Auerbach compreende os ensaios ainda como se manifestando no plano da lógica *textual*, de modo que suas experiências imagéticas, advindas do contato com o texto, são expressas ainda timidamente, mesmo que em tom direto, o que apenas confere riqueza e pertinência ao seu trabalho devido ao posto no qual se encontra, a saber, de ilustre intérprete: “presumo que todos os que leem Montaigne em profundidade tenham a mesma experiência que eu tive: depois de tê-lo lido durante um certo tempo e de ter



adquirido uma certa familiaridade com sua maneira de escrever, parecia-me ouvi-lo falar e ver os seus gestos” (AUERBACH, 2013, p. 253). Seu tom um pouco hesitante condiz ao fato de que se trata de uma experiência particular, que se relativiza de leitor para leitor, e que pode apenas ser compartilhada na medida em que é vivenciada.

No ensaio “Da arte da conversação”, Montaigne dedica-se a apresentar esse aspecto vivaz de seu “método”, ou melhor, sua *maneira* e, por conseguinte, o modo como estabelece *conversações* com seus interlocutores, sempre presente em suas discussões. Estes que seriam os próprios textos com os quais estabelece contato enquanto escreve sobre os diversos assuntos, enquanto escreve sua obra: “[B] o mais proveitoso e natural exercício de nosso espírito é, em minha opinião, a conversação. Acho sua prática mais doce do que qualquer outra ação de nossa vida [...] o estudo dos livros é um movimento lânguido e fraco que não aquece, ao passo que a conversação ensina e exercita de um só golpe” (III, VIII, p. 206).

Cria, no entanto, a partir do próprio convívio com os livros, no alto de sua torre, caloroso exercício de comunicação, através do movimento de seu próprio estilo. Ele mesmo se comunica com as obras de seus autores escolhidos, criando uma atmosfera dialógica, porém em forma distinta. Nas palavras de Montaigne: “[C] diariamente ocupo-me lendo os autores sem preocupar-me com seus conhecimentos, buscando seu *modo*, não seu assunto. Assim também busco a *comunicação* com algum espírito famoso, não para que ele me ensine mas para que eu o conheça e, conhecendo-o, se ele o valer, o imite” (III, VIII, p. 214 – grifo nosso).

Realizada a conversa com seus filósofos, o autor deixa sua obra como um convite direcionado ao seu leitor para a conversação. Conforme auxilia Auerbach, o movimento interno da representação pela viva conversa com outros autores exige o entusiasmo do espectador: “o leitor tem de colaborar; é arrastado para dentro da movimentação do pensamento, mas a todo instante espera-se dele que se surpreenda, investigue e complete [...] depois, como é evidente, o essencial lhe é oferecido e uma rica plenitude de formulações, que arrastam consigo a sua *força imaginativa*” (AUERBACH, 2013, p. 253 – grifo nosso).

Se conversarmos com Montaigne do mesmo modo como ele conversa com seus interlocutores, ficaremos atentos ao seu modo. Como a conversação é um dos aspectos dessa pintura, é importante compreendermos como ela opera. Quando em concordância com a experiência de Auerbach, somos conduzidos a refletir sobre as características,

portanto, objetivas da conversação. Ora, mesmo que as impressões de leitura de Auerbach pareçam encontrar-se ainda num plano subjetivo, há outros indícios, além de seu relato, de que são os próprios elementos, a lógica interna, o método, enfim, tudo o que constitui a obra, que possibilita a concretização daquele tipo de experiência imagética; desde que o leitor não se coloque em posição passiva. Ele enfatiza o tom de intimidade estabelecido pela conversação, enquanto facilitadora daquela percepção. E ao relatar sua própria experiência *corrobor*a a possível experiência de outros decorrente da transição de pensamentos ou palavras reduzidos às imagens.

De fato, essa ideia encontra-se na obra de Montaigne, que dá sinais de como se posiciona acerca das operações da mente, na seguinte passagem: “[B] também dessas reflexões fortuitas que me vêm à imaginação não me resta mais que uma vã imagem [...]” (III, V, p. 137). Nessa frase, na qual o autor expressa seu descontentamento por não ter boa memória para relembrar algumas de suas ideias ou “devaneios mais profundos, mais loucos” (III, V, p. 137), que são os seus preferidos, fica sugerido algo que embora pareça óbvio é importante observar e ser salientado nesse contexto, a saber, que a matéria refletida chega à imaginação. Ora, se Montaigne compreende a possibilidade de a reflexão ou o pensamento possuir vínculos estreitos com a imaginação, não fica claro a consciência do próprio autor em relação à ideia de que a escrita, desde que elaborada para tanto, relaciona-se intimamente com a produção de imagens?

Mesmo que a pintura se realize com a participação da percepção subjetiva do leitor, isto não deve significar que ela não tenha contornos nítidos e realmente válidos. Caso contrário, teríamos que pressupor como falaciosa toda a literatura, inclusive, a filosófica. Toda e qualquer imagem literária, reflexão, pensamento, interpretação, formulados a partir de qualquer obra escrita, não se formam na própria mente do leitor? Após elaborarmos nossas impressões, não é o retorno ao texto que as *corrobor*a ou não, conferindo-lhe objetividade?

Desse mesmo modo operariam as imagens pictóricas na obra montaigneana. Toda e qualquer impressão de leitura, seja ela imagética, seja reflexiva, pode ser corroborada pelo retorno à obra. A diferença dos *Ensa*ios em relação à outras obras consistiria, portanto, no modo como ocorre seu movimento interno, pelo qual passamos do plano textual para o imagético, e do imagético para outras significações textuais

inicialmente desconhecidas. Ora uma imagem percebida através do texto será exemplificada pelas palavras, ora as palavras serão justificadas por sua imagem correspondente.

Segundo relata Montaigne, a forma dos ensaios não aparece desde o início como pintura, mas ela assim se realiza ou se molda em meio ao processo.

[C] Ao modelar sobre mim essa figura, tantas vezes tive de me ajustar e compor para transcrever-me que o molde se consolidou e de certa maneira formou a si mesmo. Ao pintar-me para outrem, pinte em mim cores mais nítidas do que eram as minhas primeiras. (II, XVIII, p. 498).

Além da ideia de que ao observar-se pelo suposto olhar do outro Montaigne tem a oportunidade de conhecer melhor a si mesmo, deparamo-nos com a percepção de que o autor passa, inclusive ele, por esse processo de entendimento sobre a significação de sua obra. Ou seja, Montaigne cria seu estilo, inicialmente, sem planejar seus efeitos, e os *Ensaaios* vão se solidificando em pintura, passo a passo, em trabalho constante e, possivelmente, consciente. E a cada vez que Montaigne retorna à obra, relendo-a e reformulando-a, mais a pintura se solidifica. Como diz a comentadora contemporânea Géralde Nakam (?), em *Montaigne, La Manière et la Matière*, em relação ao desenvolvimento da obra montaigneana: “o autorretrato do autor dos *Ensaaios* não somente permanece sempre reconhecível em seus detalhes e em sua totalidade, mas adquire uma coesão cada vez mais forte (NAKAM, 2006, p. 230).

A coesão mencionada por Nakam viabiliza a própria concretização do plano pictórico, já que será através da ligação entre os (aparentes) fragmentos da obra que encontraremos, não lacunas, mas possibilidades de relações e analogias que envolvem as distintas atividades do espírito, não necessariamente perceptíveis diretamente. Como ela continua, a constante presença do plano pictórico, indicado pelas menções à maneira como se forma o estilo, sugere que ele tenha se constituído em simultaneidade ao exame de si mesmo: “através de seus diálogos com a pintura, Montaigne inventa seu autorretrato. Não somente descobre, assim, seu eu, mas compreende seu trabalho, o sentido de sua investigação, seu gênio (NAKAM, 2006, p. 340).

Realmente, é complicado pensar num projeto tão bem-feito como algo totalmente “impremeditado e fortuito”. Porém, se refletirmos sobre o caráter desse diálogo com a pintura, sobre quem são muitos dos autores elegidos para a conversa,

veremos que os assuntos em comum contribuem muito para que os resultados sejam tais quais.

### 1.3 PINTURA E/OU LITERATURA?

Por mais estranheza que possa causar a ideia de um texto escrito ser compreendido como pintura, isso fez sentido para o século XVI. Quando Montaigne se questionou sobre se, de fato, haveria a impossibilidade de elaborar um autorretrato, através da escrita, ele estava em total sincronicidade com os debates de seus contemporâneos. Ao deparar-se com o autorretrato do rei René d'Anjou (1409-1480), Montaigne tem o *insight* de indagar sobre a real necessidade de utilizar uma única técnica para realizar um retrato. Como se lê no ensaio “Do desmentir”:

Vi um dia, em Bar-le-Duc, que apresentavam ao rei Francisco II, em homenagem à memória de René, rei da Sicília, um retrato que ele mesmo fizera de si. Por que não será lícito que da mesma forma cada qual se retrate com a pena, como ele se retratava com um giz (*creon*)? (II, XVII, p. 482).

Se ele coloca essa questão certamente é porque algum problema havia em relação à comparação mais íntima entre a pintura e o autorretrato elaborado por meio da escrita. Sabe-se que, antes mesmo de seu nascimento, já existiam as autobiografias, que possuem grande semelhança com a ideia de autorretrato metafórico, por assim dizer. Diferentemente da autobiografia e, em alguns aspectos, semelhante ao autorretrato montaigneano, também já existia o texto no qual o autor fala sobre si mesmo sem uma ordem cronológica, com denotações de subjetividade expressas, como seria o caso das *Confissões*, de Santo Agostinho (354-430) – obra bastante conhecida pelo nosso autor.

Dada a preexistência, anteriormente à questão de Montaigne, desses gêneros literários, que, certamente, não ocasionavam qualquer problema em relação a serem compreendidos enquanto autorretratos em sentido metafórico, somos imediatamente conduzidos a pensar que ele se indagava por outro sentido da relação entre a relação em questão. Não temos como saber se Montaigne procurava defender que as autobiografias e textos como as *Confissões* deveriam ser compreendidos como com maior proximidade

da pintura, ou se ele pretendia um *novo modelo* de escrita mais íntimo da pintura. Em outras palavras, saber se todo o gênero literário, desde que envolva os relatos de um sujeito sobre si mesmo, seria considerado por Montaigne um autorretrato, sem o sentido metafórico.

Seria então o caso distinguir a qualquer custo o autorretrato almejado da literatura? Ora, uma vez que a formação de imagens, ligada às palavras, é comum a toda e qualquer literatura, se o autorretrato mantiver vínculos literários, em termos imagéticos, não será sempre resumido a apenas uma metáfora literária?

Sem dúvida, o fato de Montaigne dizer que faz uma pintura de si não é o suficiente para destituí-la do sentido metafórico. Porém, inicialmente o que nos leva a defender a ideia de que Montaigne pretendeu defender sua obra enquanto um autorretrato não metafórico consiste em seu próprio posicionamento filosófico sobre a íntima relação entre as palavras e as imagens, o intelecto e a imaginação, além da utilização dos recursos literários voltados para a pintura. Posicionamento tal que, em último caso, reúne elementos que compõem tanto a literatura quanto a pintura.

Se a pintura, através de suas imagens, pode evocar rapidamente o intelecto, não é claro que ocorre exatamente o mesmo pela percepção contrária – as palavras não evocam imediatamente as imagens? Se assim o for, se a apreensão das imagens de uma pintura, interligando-se ao intelecto, ocorre através da mente pelas palavras, por que devemos considerar a literatura como algo distinto da pintura, em termos de apreensão das coisas ou objetos?

Não distinguir as operações das mentes no processo de “conhecimento” significa um posicionamento filosófico que *exige* que as coisas sejam tratadas, descritas, escritas, pintadas dessa maneira unificadora. E que se considere a mente como composta pela imaginação, intelecto, assim como estritamente vinculada aos respectivos afetos, sem qualquer separação entre suas faculdades, sem as ilegítimas separações.

No mesmo ensaio “Do desmentir”, pouco antes da menção ao episódio ocorrido em Bar-le-Duc, deparamo-nos com o seguinte comentário:

[A] Por esses lances de minha confissão, podem-se imaginar outros à minha custa. Mas, como quer que eu me faça conhecer, contanto que me faça

conhecer tal como sou, cumpro meu objetivo. E também não me desculpo por ousar colocar por escrito observações tão banais e frívolas como essas. A banalidade do assunto obriga-me a isso. [C] Critiquem, se quiserem, meu projeto; mas meu andamento, não. [A] Seja como for, mesmo sem a advertência de outrem vejo bem o pouco que tudo isso vale e pesa, e a loucura de meu projeto. (II, XVII, p. 481).

O típico tom modesto de Montaigne deve sempre ser visto com muito cuidado. O que ele diz ser banal e que pode vir a ser, portanto, criticável, são suas opiniões e os relatos sobre si mesmo. Criticáveis são as *interpretações*, incluindo as suas, sobre a maneira como executa sua obra, mas o ato de executá-la e a maneira propriamente dita como a executa não estão em xeque. A própria sensatez do autor o faz compreender a “loucura de seu projeto”. Não estaria alegando que muito incomum seria esse intento de se autorretratar pela pena?

O projeto montaigneano pode ser inusitado, porém, pensar na relação entre a arte literária e as artes visuais era *lugar-comum* em sua época. Ou melhor, seja pela pena, seja pelo *creon*, a possível ideia de Montaigne querer relacionar a pintura e a escrita não consistiria em projeto único e individual, mas correspondia a toda uma conversa entre artistas, filósofos, tratadistas, seus contemporâneos.

Antes mesmo, ainda no *Quattrocento*, havia uma espécie de poema, as “celebrações poéticas do retrato”, que seriam elogios poéticos sobre esse gênero pictórico. Configuravam-se também como retratos feitos por palavras capazes de oferecer imagens da alma, e não apenas do corpo físico: “o elogio do pintor se transforma bruscamente em elogio do príncipe (retratado), único capaz de dar a sua imagem impressões de sua vida interior” (POMMIER, 1998, p. 61). As “celebrações” seriam, portanto, uma maneira de complementar o retrato, possibilitando que o sujeito fosse retratado em sua totalidade, porquanto, como defendia Niccolo da Corregio (1450-1508), “o poeta tem uma visão interior (*occhio interior*) da pessoa descrita; o pintor, ele mesmo, tem apenas uma visão exterior (*de fuori*)” (POMMIER, 1998, p. 64). Conforme explica Pommier, “poderíamos assim acreditar que o poeta da corte faz alusão a um tipo de cooperação entre a pintura e o poema para chegar à perfeição do retrato” (1998, p. 61).

A ideia de um retrato por palavras não seria uma novidade instaurada por Montaigne, portanto. Já o pintar-se a si mesmo por meio do texto escrito, salvo engano, isso sim, seria uma novidade e, quem sabe, um posicionamento determinado.

As discussões sobre o parentesco entre a pintura e a arte literária, antes de serem algo meramente comparativo, consistem numa maneira de compreender o impacto e as implicações filosóficas das artes visuais e literárias. Trata-se da doutrina do *ut pictura poesis*, advinda da retomada do preceito de Horácio (65 a.C.-8 a.C.), cuja tradução em nossa língua seria “a poesia é como a pintura”. Mais precisamente, *ut pictura poesis erit* surge na *Arte Poética*, de Horácio, como “analogia entre as duas artes que serviu para ratificar o argumento do qual necessitava para desenvolver sua proposição” (VENTURA, 2011, p. 05). Como diz Lichtenstein (1947), Horácio “compara a poesia à pintura, fazendo desta última o termo referencial da comparação: um poema existe tal como um quadro. Dessa forma, a frase cria um privilégio em favor das artes das imagens, com as quais são relacionadas as artes da linguagem” (2005, p. 10). Esse privilégio, no entanto, não pretende defender superioridade à pintura: ele procurou enobrecer e valorizar a pintura, nivelando-a à poesia, porquanto, na medida em que enfatizava o grande valor daquela, poderia legitimar, simultaneamente, a outra (VENTURA, 2011, p. 07). Nas palavras de Horácio:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra se te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre. (*Arte Poética*, 361-365, p. 65).

A emulação que elevou a pintura rebaixando a poesia, para que, enfim, ambas fossem valorizadas, faz sentido na *Arte Poética*, cuja construção consiste em inúmeras imagens por palavras.

Montaigne não se posiciona diretamente sobre esse debate do *ut pictura poesis*, mas veremos que, além da existência de alguns indícios, o exame aprofundado de alguns de seus ensaios, assim como o ambiente intelectual ao qual ele pertencia, oferecem-nos quase que incontestável certeza. Géralde Nakam, em *Montaigne, La Manière et la Matière*, visualiza essa possibilidade:

Mensuramos, a respeito disso, a novidade e extensão do combate de Da Vinci para tornar a pintura reconhecida entre as “artes liberais”, como digna do homem livre, no mesmo nível da poesia. Pesamos a força e o alcance da retomada da fórmula retórica de Horácio, “ut pictura poesis”, em dívida



emblemática com o gênio individual do pintor e da Renascença da pintura: “*ut poesis pictura*” [...] O uso repetido de “a conduta do pintar” prova, em primeiro lugar, o quanto essa prática interessa a Montaigne. (NAKAM, 2006, p. 340-341).

Nos séculos XV e XVI, os debates acerca do preceito *ut pictura poesis* giram em torno da disputa. Uma vez que as artes literárias sempre foram consideradas superiores às artes visuais, essa discussão reaparece para fundamentar tratados, propriamente ditos, sobre o assunto (Cf. VENTURA, 2011, p. 01), e adota sentido controverso: predomina o sentido invertido do preceito, que passa a ser *ut poesis pictura* (a pintura é como a poesia). De modo que, desta vez, seria a pintura o termo comparado, a favor da poesia (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10-11).

Conforme Jacqueline Lichtenstein nos apresenta o tema sobre o *ut pictura poesis* temos que a maneira como esse preceito foi discutido, nesse contexto, principalmente na Itália, consiste num determinado engano (proposital) de interpretação: ao invés de *a poesia é como uma pintura (ut pictura poesis erit)*, tal como instituiu Horácio, o postulado passou a ser *a pintura é como a poesia (ut poesis pictura)*. Neste segundo sentido, inverte-se a lógica da comparação. Agora, no Renascimento, as artes literárias é que voltam a ter o privilégio sobre as artes visuais. Mas, apesar desse intento de alguns, essa não será a regra. O propósito de Horácio manifestar-se-á com grande força, sendo levado até suas últimas consequências, para alguns que se ligavam ao assunto:

O *ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo a ordem do discurso e da razão. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12).

O próprio ato de comparar ambas as técnicas artísticas, transpondo aspectos da poesia à pintura, por si só já sugere a possibilidade de revelar seus parentescos. Encontram-se humanistas, filósofos e poetas, artistas e afins que tomam de empréstimo esse preceito e desenvolvem amplamente a discussão, posicionando-se acerca do debate, tal como seria o caso de Leonardo da Vinci, Gian Giorgio Trissino (1478-1550), Benvenuto Cellini (1500-1571), Giorgio Vasari (1511-1574) e Nicolas Poussin (1594-1665).

Alguns compreendiam, no entanto, que permaneciam resquícios da superioridade da poesia, na medida em que a pintura não fora valorizada, necessariamente, por seus elementos particulares. Sem contar aqueles que continuavam a exaltar a poesia, como o fez Trissino, que a comparou justamente ao domínio do retrato, como diz Pommier, “confirmando assim a primazia da poesia sobre a pintura, Trissino se destaca de Luciano, que recompôs a imagem perfeita da mulher reunida com os elementos retirados das mais belas estátuas da Antiguidade, e com as cores emprestadas dos mais célebres pintores, sob o controle, é verdade, de Homero, ‘o melhor dos pintores’. A perfeição da mulher, segundo Trissino, não se realiza com as obras de arte, mas com outras mulheres, quer dizer com a Natureza, exaltada por um discurso retórico e poético” (1998, p. 67).

Leonardo da Vinci, um clássico exemplo, revoltado com o contorno conferido à comparação, em sua época, posiciona-se a favor da pintura, em detrimento da poesia, música e escultura. E isto com a finalidade de mostrar que a pintura seria a forma mais elevada de *conhecimento*. Assim o faz, criando um paralelo entre a imaginação (que considerou como sinônimo de mente) e a sensibilidade. Como diz Lichtenstein a respeito de Leonardo: “quer mostrar que ela (a pintura) é a mais nobre de todas as atividades humanas, que não é apenas um conhecimento, mas a forma mais elevada e mais acabada de todo o conhecimento” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 17).

Ao colocar-se radicalmente a favor da pintura, Leonardo levanta aspectos próprios dessa arte para elevá-la:

A imaginação não vê com tanta perfeição quanto o olho, porque o olho recebe as imagens ou as semelhanças dos objetos e dá-lhes acesso à sensibilidade, e da sensibilidade essas imagens dirigem-se ao senso comum e ali são julgadas. Mas a imaginação não sai do senso comum, se não for para se dirigir à memória, e lá ela permanece e morre, se a coisa imaginada não é de grande qualidade. Essa é a situação em que se encontra a poesia na mente ou na imaginação do poeta que cria as mesmas coisas que o pintor e que, em tais criações, crê igualar-se ao pintor; mas na realidade está bem distante, como viremos a demonstrar. (LEONARDO DA VINCI, *O mito da pintura*, comparação entre pintura e poesia).

Ele confronta um lugar-comum do debate que coloca a pintura e a poesia como esferas de produção do conhecimento ligadas ao intelecto, em detrimento daquilo oferecido pelos sentidos. Dando espaço, justamente, para esses elementos que considera próprios da pintura: sensibilidade, o olho, imagens ou impressões.

Na conversa de Leonardo a comparação entre as artes não se restringia apenas à pintura e à poesia, estendia-se à escultura e à música. O paralelo estabelecido pelo artista entre a pintura e a escultura resultou no chamado problema do *Paragone*, sobre o qual Benedetto Varchi (1503-1565) convidou, entre outros, o escultor Benvenuto Cellini e o pintor e arquiteto Giorgio Vasari a se pronunciarem (Cf. LICHTENSTEIN, 2005, p. 28). O segundo exalta a pintura por ser de mais difícil execução que a escultura e por exigir mais habilidade na arquitetura e desenho, que exprime o valor do intelecto. A mais nobre arte, porém, como considerou, seria a arquitetura, uma vez que ela alcança com maestria a finalidade a que se propõe (VASARI, *Lettera a Benedetto Varchi*, apud LICHTENSTEIN, p. 32-35). Já o escultor defende a superioridade da escultura por considerá-la a mãe de todas as artes em que haja participação do desenho, (CELLINI apud LICHTENSTEIN, p. 28-31).

Nem todos os tratadistas, porém, pronunciaram-se do mesmo modo sobre o assunto. Entre 1550 e 1750, como afirma o estudioso da história do *ut pictura poesis* Rensselear W. Lee (1898-1984), alegavam estreito parentesco entre a pintura e poesia. Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), por exemplo, considerou a pintura como *irmã* da poesia e, tal como seus contemporâneos, chegou a defender que ambas nasceram de um mesmo parto (LOMAZZO apud LEE, 1998, p. 07).

Embora no corpo da filosofia montaigneana não haja discussões diretas com seus contemporâneos, praticamente toda a obra consiste em conversações com filósofos antecedentes e alguns que se ocuparam do assunto. Montaigne teve conhecimento dessa discussão, ao menos, com a segunda parte da *Lezzione della maggioranza delle arti*, de Benedetto Varchi, assim como *L'Ercolano*, que se encontravam em sua biblioteca, segundo Pierre Villey (1879-1933) (Cf. MONTAIGNE, 2004, p. LXX). Além disso, foi um assíduo leitor de Horácio e considerou-o expressamente um de seus poetas preferidos (Cf. II, X, p. 118). As inúmeras conversações com Horácio podem vir a ser significativas em relação ao esclarecimento acerca da participação de Montaigne em relação ao debate em questão.

Tendo em vista a possibilidade de Montaigne estar numa discussão mais profunda sobre a pintura, uma vez que desde a epígrafe até o último ensaio escrito caracteriza sua obra como uma *pintura de si mesmo*, o que nos chama a atenção é o surpreendente fato de ele não mencionar nos *Ensaio*s sequer uma única vez qualquer

obra dos muito prestigiados na época Leonardo e Michelangelo (1475-1564), mesmo encontrando-se no auge da “civilização visual”<sup>4</sup> que foi a Renascença. E isto mesmo tendo conhecimento sobre elas.

Nakam observa que, em relação à pintura, ele menciona seu amigo poeta e pintor Nicolas Denisot (1515-1559) (Cf. *Ensaaios*, I, XLVI, p. 413), porém não faz qualquer alusão detalhada à suas obras pictóricas. E em seu *Jornal de Voyage* conta admirar não apenas as obras antigas, mas também as modernas, como, por exemplo, a escultura *Moisés* de Michelangelo e a escultura maneirista *A justiça* de Guglielmo della Porta (1500-1577). Além disso, Nakam comenta que ele se interessava pelas Belas-Artes de forma ativa, ou seja, conhecia pessoalmente o arquiteto Louis de Foix (1535-1607), criador do Castelo de Vayres, e tinha familiaridade com a École de Fontainebleau, assim como era de se esperar percorreu os museus do Louvre, de Blois, de Saint-Germain, Fontainebleau, Écouen (Cf. NAKAM, 2006, p. 318).

Enfim, tendo em vista o grande interesse de Montaigne pelas artes visuais e o conhecimento que tinha tanto das obras antigas quanto das contemporâneas prestigiadas em sua época, a pergunta a ser feita, agora, não seria mais “por que ele não faz alusão a nenhuma pintura?”, mas “porque Montaigne enquanto pintor deveria fazer alusão a outras pinturas em sua própria pintura?”. Até onde se sabe, um pintor pintar referências diretas das pinturas alheias não era uma prática tão em voga na época. Ainda mais no seio da Renascença, cuja figura do gênio exigia a criação original.

Mesmo não havendo provas externas de que Montaigne participou do debate, seu interesse pelas Belas-Artes, o conhecimento de debates sobre o assunto, sua viagem pela Itália, o “modismo” de escrever autobiografias entre os italianos do século XV e as inúmeras considerações sobre sua obra ser uma pintura mostram que talvez a falta de “provas” sobre o interesse de Montaigne pela pintura e pela Doutrina do *ut pictura poesis* seja um argumento muito fraco. Mas Montaigne não se resumirá a mais um teórico sobre a discussão. Fará de seu próprio posicionamento a criação de seu estilo:

Ao longo da criação de seu livro, e sobretudo após 1580, Montaigne vem a ser um artista, e com consciência disso. Em seus diálogos com as belas-artes, através das metáforas que delas tomou de empréstimo, ele identifica seus processos criativos e a natureza de seu gênio. Em comovente revelação, ele descobre a si mesmo como artista, com uma paixão logo absoluta. Ao contrário de Michelangelo, que termina encontrando paixão ilusória pela arte, Montaigne a descobre escrevendo e compreendendo sua vital necessidade. (NAKAM, 2006, p. 319-318).

<sup>4</sup> Termo utilizado por Géalde Nakam, 2006, p. 317.

Rensselaer W. Lee considera que entre 1550 e 1750 a maioria dos tratados sobre arte e literatura sustenta o *parentesco* entre a pintura e a poesia, em seu livro *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XV-XVIII siècles*. E enfatiza que, neste contexto, o *ut pictura poesis* traduz-se pela ideia de que a *pintura é irmã da poesia*. Dentre outros, trabalha com as concepções dos teóricos Lomazzo e Ludovico Dolce (1508-1568). Como diz Lee, “*diferem-se em seus modos de expressão*, mas consideram que elas seriam praticamente idênticas em sua natureza profunda, seu conteúdo e sua finalidade” (LEE, 1998, p. 07 – grifos nossos).

Montaigne, portanto, parece estar mais próximo dessa última geração de renascentistas. Ele, porém, ao contrário, parece estar vinculando pintura e literatura em uma relação quase que de fusão, cuja formação e modos de expressão assemelham-se intimamente.

Nakam faz algumas considerações sobre alguns tipos de vínculos íntimos existentes na filosofia montaigneana, mais precisamente, a respeito da vida e da arte das imagens: “as artes visuais se introduzem como tais aqui e ali nos *Ensaaios*. Mas é como metáforas que elas chamam a atenção: metáforas da vida e metáforas da arte, arte e vida chegando a se fundir sob a pluma de Montaigne” (2006, p. 318). A vida como metáfora? A comentadora coloca que as artes visuais participam o tempo todo dos *Ensaaios* e, a partir delas, Montaigne encontra as imagens que utilizará para ilustrar sua vida e compreender sua própria pintura. Pela escrita o autor realiza a união entre as imagens de si mesmo e as imagens advindas da pintura. Ou seja, a pintura e o eu montaigneano não mais se distinguem um do outro: eis um autorretrato da fisionomia e da vida de um sujeito. Continua Nakan: “a pintura, enfim, fornece a Montaigne as metáforas para seus mais fortes valores, que são a poesia e a Natureza. A ‘pintura da poesia’ diz melhor o amor do que o próprio amor” (2006, p. 342). Ela não apenas considera o real uso das artes das imagens no seio da obra de Montaigne, como recoloca o sentido metafórico para outros lugares: se a vida é uma metáfora, neste sentido, a pintura também será, mas com uma única e mesma *concreta realidade*. A partir da pintura, enquanto parte estrutural da obra, e não mais enquanto metáfora, *todo o resto* (vida, pintura, poesia, Natureza) torna-se metáfora ou imagens para ilustrar a composição. Como ela diz, a pintura adota lugar tão forte que as próprias palavras servem apenas como seus elementos ou adornos. Ou seja, nos *Ensaaios*, as próprias palavras são objetos pintados como toda e qualquer outra imagem que ali surge, incluindo a do sujeito.

Mesmo que Nakam tenha observado a execução pictórica na obra, considerando-a em sentido metafórico distinto, não podemos, no entanto, desprezar o grande consenso existente entre outros comentadores acerca do sentido de metáfora que descaracterizaria a ideia de autorretrato enquanto relacionando-se efetivamente à ideia de pintura. Distintamente de Nakam, Auerbach aponta para este sentido metafórico: ao tratar desse tipo da pintura como localizada no plano textual e vinculada a um projeto de autoconhecimento, este comentador a significa de antemão enquanto *metáfora*. Isso jamais denotaria fraqueza em suas impressões de leitura, no entanto. Pelo contrário, apenas justifica a imagem experienciada por Auerbach como delimitada pela interpretação ligada ao plano textual, sem considerar outros aspectos da estruturação da obra. Por outro lado, a sugestão de Auerbach acerca do vínculo entre a conversação e a experiência vivaz que se tem a partir dela é o que nos impulsiona para a análise desse mecanismo pictórico da filosofia ensaística, para além da metáfora.

É válido mencionar que Pierre Villey e Jean Starobinski (1920), ilustres comentadores de Montaigne, igualmente compreendem a pintura enquanto metáfora e também apontam caminhos para que possamos pensar nesse outro lugar onde se situa a ideia de pintura. Em suas significativas menções sobre a ideia de *autorretrato*, podemos dizer que, em linhas gerais, enfatizam sua função como mais um elemento estratégico do projeto de autoconhecimento, ou seja, como um recurso *linguístico*. Por outro lado, consideram a existência da formação de imagens no corpo da obra.

Starobinski, em seu livro *Montaigne em Movimento*, coloca a pintura do eu antes como um elemento interno da escrita: trata-se de um conjunto de metáforas, um recurso linguístico para a formação de diversas imagens. Villey, por sua vez, em sua obra *Les Sources & L'Évolution des Essais de Montaigne*, oferece um pensamento mais abrangente sobre o conceito. Ele sugere a possibilidade de cisão entre a arte pictórica e a escrita: as imagens seriam empréstimos que a prosa faria da pintura para cumprir com o desejo de relatar elementos abstratos, como as próprias impressões e sentimentos. Num segundo sentido, ainda mais amplo, a pintura seria o resultado final do conjunto de pensamentos, por um lado, e de impressões e sentimentos, por outro. Porém, mesmo diante dessa anunciação, ele insistiu em chamar o autorretrato de *metáfora*.

Diante das autoridades desses comentadores sobre o assunto, teremos que enfrentar a seguinte questão: se o uso metafórico da linguagem produz por si mesmo



imagens pictóricas, o que distinguiria a pintura da escrita? Faz sentido pensarmos na diferença entre a imagem da pintura e a própria pintura?

As considerações de ambos os autores são extremamente necessárias para que possamos fundamentar nossa hipótese; contudo, faremos um deslocamento formal da estrutura dos conceitos. Procuraremos sustentar que o autorretrato, assim como disse Villey, relaciona-se com a forma mestra da filosofia montaigneana, ou seja, com o estilo ensaístico, porém, não enquanto metáfora, i.e., figura de linguagem. E que pode ser considerado, também, uma pintura, porquanto é composta por elementos próprios da arte pictórica, tanto quanto da arte literária.

Obviamente isso jamais significaria a negação do fato de que a obra montaigneana também deva ser considerada uma obra literária, assim como uma obra filosófica.<sup>5</sup> Mas, dada a similitude instituída entre pintura e arte literária, assim como a possível inserção de elementos pictóricos, a obra não deverá também ser reconhecida como uma pintura?

Um argumento a favor da nossa hipótese consiste da ideia de que Montaigne não parece fazer o tipo de escritor descomprometido no sentido de ressaltar uma metáfora, recorrendo a ela em vários momentos de sua obra, sem maiores interesses literários ou mesmo filosóficos. Sua grandiosa erudição e trato literário certamente contribuíram para que os *Ensaïos* fossem escritos com muita consciência, conferindo ao autor a licença para criar uma atmosfera descomprometida das rigorosas regras escolásticas e originar o estilo ensaístico.

Procuraremos mostrar que a maneira como Montaigne executa o projeto, a saber, o diálogo que parece criar grande aproximação e intimidade entre a escrita e a pintura, é próprio desse novo gênero *ensaístico*, que, além de revelar o caráter de sua obra, caracteriza seu posicionamento sobre o debate sobre o parentesco relativo às distintas artes.

Até agora acreditamos ter deixado claro o sentido em que chamamos a obra de Montaigne de uma pintura. Não queremos causar confusão acerca da comparação, pois não pretendemos defender a obra escrita de Montaigne como comparável materialmente

---

<sup>5</sup> Sobre a obra de Montaigne ser considerada filosófica, ver: MOLLIER, Thomas; Ce que les *Essais* nous apprennent sur les impensés de la philosophie. Fonte: <http://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/ecoledoctorale/la-revue-essais/les-numeros-de-la-revue/numeros-hors-serie.html>

a um afresco ou quadro ou tela, a não ser por analogias. Deixemos essa discussão para um outro momento, uma outra pesquisa através da qual se faça pertinente questionar a própria materialidade desses distintos tipos de arte, tal como deixou sugerido como um prenúncio Jasper Johns (1930), com sua pintura *False Start* (*Falso começo*), cujos nomes de cores são escritos com cores diferentes das designadas, causando certa confusão na mente do espectador. E, especialmente, o artista Roman Opalka (1931-2011), com sua série de pinturas *Détail* (*Detalhe*): 1965/1 -  $\infty$ , que consiste em diversas telas com números escritos.<sup>6</sup>



Jasper Johns, *False Start*, 1959, óleo sobre tela,  
709 x 371 cm. Coleção particular.

Fonte: <https://zupi.pixelshow.co/oeua-de-jasper-johns/>

---

<sup>6</sup> Um detalhe de uma das pinturas encontra-se na epígrafe desta Introdução.



Roman Opalka, *Detalhe: 1965/1 - ∞, ?*, acrílica sobre tela, 196 x 135 cm.  
 Fonte: <http://www.repeatingdecimal.com/wp>

Assim sendo, desenvolveremos nessa pesquisa alguns pontos que nos conduzem a considerar os *Ensaio*s como uma pintura, mais precisamente, como o autorretrato de Montaigne.

Como já antecipamos, a *maneira* compreendida como o modo particular de conferir forma à obra, ou seja, o estilo de Montaigne, caracteriza-se por vários aspectos. O primeiro, já brevemente considerado, se refere ao posicionamento filosófico moral não dogmático, que significa uma crítica ao conhecimento que se desenvolve por meios intelectuais. E uma vez que “a significação moral se redobra por uma dimensão estética” (NAKAM, 2006, p. 295), o resultado da crítica consiste na necessidade de o discurso modelar-se de modo mais condizente às coisas e à vida. A abstração das palavras sugerida na obra, portanto, assegura que o eu montaigneano não se transforme em uma série de argumentos abstratos, mas em impressões que nos possibilitarão, posteriormente, visualizá-lo em imagens palpáveis. Ao contrário, retirar



sistematicamente o peso das palavras consiste apenas em um expediente que conduz o leitor a perceber nelas uma força ainda maior, a saber, a ligação com as imagens.

Feita a depuração das palavras, apresentando o valor das imagens, somos levados a esclarecer a importância de se dar atenção ao movimento da imaginação enquanto participante do processo compositivo. E por isso, no Capítulo 1, examinaremos a discussão que Montaigne estabelece com a Arte Retórica, mais precisamente, com as *Instituições Oratórias* de Quintiliano (35-95), que culminará no esclarecimento do lugar da imaginação. Veremos que, em conversação com Quintiliano, Montaigne coloca-se como um retor, porém, transgredindo e descaracterizando as regras da Arte. O modo como Montaigne dissolve o uso da retórica, em discussão sobre a *eloquência*, dando primazia ao efetivo discurso simples e natural, termina por instituir novamente, por outro viés, a importância da imaginação para o acesso aos objetos. Assim como, revela-se o motivo pelo qual não se deve compreender a ideia de autorretrato como uma ilustração metafórica. Além disso, iniciaremos o esclarecimento sobre o sentido dos distintos planos de significação textual existentes nos *Ensaio*s.

No entanto, a compreensão efetiva da literalidade da pintura exige o esclarecimento acerca do sentido pelo qual a pintura não deve ser compreendida apenas enquanto um complexo imagens subjetivas, relativas a cada indivíduo. Esse será o tema que trataremos, portanto, no Capítulo 2: a imprescindível participação do corpo no processo de formação de imagens. Apesar da crítica de Leonardo sobre a sensibilidade existir com mais vivacidade quando as imagens se apresentam diretamente ao olho, Montaigne fundamentará que, ao contrário, a vivacidade coexiste em relação à completude corpórea e seus vínculos estreitos com o espírito, numa movimentação entre a interioridade e a exterioridade. O apelo ao sensível corpóreo será, portanto, essencial para que possamos considerar a criação imagética. Em análise ao ensaio “Sobre versos de Virgílio” (III, V), observaremos que Montaigne chama atenção para o conceito de amor, que será utilizado para ilustrar a unidade entre esses dois elementos necessários para a formação imagética: corpo e espírito. O amor surge como sentimento que nos retira do plano da lógica textual e nos conduz para o plano do sensível. E a partir daí se esclarece a relação entre palavras e imagens, sob a figura da pintura e da poesia. Não será o amor, no entanto, que oferecerá a íntima ligação entre pintura e arte literária,

porquanto esse sentimento que revela uma natureza violenta e, portanto, de cisão, mostrar-se-á incompleto para instituir profunda ligação.

E, por isso, no capítulo 3, ao mostrarmos na prática como operam os distintos planos de significação da obra, através da análise do ensaio “Da amizade” (I, XXVI), no qual o termo *amizade* adotará distintos sentidos, oferecendo, dentre eles, a ligação expressamente dita entre a amizade das palavras com as imagens, como uma possível resposta ao debate da doutrina do *ut pictura poesis*. E, por fim, elevará o texto de Montaigne à pintura propriamente dita.

## 2 A PINTURA PARA ALÉM DA METÁFORA

7



Ao escrever os *Ensaaios*, Montaigne afirma *pintar a si mesmo*. Podemos interpretar isso ao menos de dois modos:

1) a pintura entendida enquanto *metáfora* para ilustrar seu projeto de autoconhecimento, e;

2) a pintura entendida, em sentido próprio, relacionada à *maneira* de compor a obra.

Ambos os caminhos para compreender o *lugar* da pintura na filosofia montaigneana são pertinentes e podem ser adotados como alternativas para a trajetória interpretativa, pois, de modo algum, parecem excluir-se mutuamente. Pelo contrário, essas alternativas apenas exemplificam e constituem a existência dos diversos planos de significação na obra. E, enfim, da própria filosofia ali contida – sobretudo sob a perspectiva de uma análise do estilo dos *Ensaaios*. Assim, no caso 2), em especial, a noção de pintura adota contorno literal e parece justificar-se por meio da conversação instituída com alguns antecedentes de Montaigne, tais como Quintiliano e Horácio. Em alguns de seus ensaios, em indubitável debate com o que se afirma nas *Instituições Oratórias* de Quintiliano sobre a *eloquência*, Montaigne revela alguns indícios sobre o lugar da pintura. Veremos que o uso dessa noção, além de oferecer vivacidade e naturalidade ao discurso, significará posteriormente o uso da imaginação e, possivelmente, a instituição do plano pictórico. E, a partir dessas discussões, esclareceremos os motivos que nos conduzem à ideia de que a pintura não se caracterizaria mais *apenas* como uma metáfora no seio da obra montaigneana.

\*\*\*

---

<sup>7</sup> Retrato de Michel de Montaigne, referências não encontradas. Sabemos, apenas, que é uma gravura inglesa, realizada a partir do retrato que pertencia ao Conde de Kercado.

No século XVI, a Arte Retórica foi de uso significativo entre os humanistas.<sup>8</sup> Com a retomada dos textos clássicos latinos e gregos guiada pelo consenso sobre a importância de imitá-los, o uso da retórica justifica-se pelo próprio preceito de *imitatio*, literalmente, *imitação*.<sup>9</sup> Entre os tratados específicos dessa arte encontravam-se *Ad Herennium*, de autor desconhecido, mas que geralmente é atribuído a Cícero (106-43 a.C.), e as *Instituições Oratórias* de Quintiliano. Além das obras que se fundamentavam nas regras e, por conseguinte, transmitiam os preceitos retóricos, que se vinculavam à poesia, à filosofia, como, por exemplo, a *Ars Poetica*, de Horácio, e as diversas obras de Cícero.

Esses autores que citamos fizeram parte das principais leituras de Montaigne e seus ensinamentos, somados às exigências literárias da época, determinaram muitas discussões encontradas na filosofia dos *Ensaaios*. Mesmo que não haja como contradizer a originalidade estilística desse autor e, consequentemente, seu rompimento com inúmeras determinações da tradição clássica, é inegável a forte presença e, talvez, a influência dos clássicos exercida em sua obra, tal como estava em voga em seu século.

Alguns aspectos vindos de séculos precedentes mantiveram-se nos *Ensaaios*, tal como a síntese entre a filosofia e a retórica, instituída por Cícero,<sup>10</sup> como menciona Kristeller (1905-1999): “muitos dos maiores humanistas, como Petrarca (1304-1374) e Salutati (1331-1406), Valla (1407-1457) e Bruni (1370-1444), Alberti (1404-1472) e Pontano (1426-1503), Erasmo (1466-1536), Tomás Moro (1478-1535) e Montaigne, foram capazes de unir à sua *eloquência* uma autêntica sabedoria” (1954, p. 26 – grifo nosso).

O saber bem escrever e bem falar seria o maior preceito da época em questão, mas, além do exemplar uso da *eloquência*, como sintetiza Kristeller, outras características comuns entre os humanistas merecem ser consideradas, nas palavras do comentador: expressão das sensações, opiniões, experiências e circunstâncias de um

---

<sup>8</sup> Cf. Kristeller (1954, p. 17): “o termo *humanista*, cunhado no clímax do período do Renascimento, era, por seu turno, derivado de um termo mais antigo, ou seja, de *studia humanitatis* ‘disciplinas humanistas’ [...] Na primeira metade do século XV, os *studia humanitatis* começaram a constituir um ciclo bem definido de disciplinas douradas, a saber, gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral [...] Este significado de *studia humanitatis* manteve-se no uso comum por todo o século XVI e mais além...”.

<sup>9</sup> Cf. Kristeller (1954, p. 15): “arrastados pelo entusiasmo por tudo o que era antigo, e pelo propósito consciente de imitar e fazer reviver o antigo saber e a literatura antiga, os estudiosos do Renascimento tiveram por tal literatura um interesse muito mais amplo do que qualquer outro estudioso medieval ou moderno”. Kristeller considera o período renascentista relativo à Europa ocidental como aquele que vai de 1300 a 1600, aproximadamente (Cf. KRISTELLER, 1954, p. 12).

<sup>10</sup> Cícero considerava a retórica como “tópica, ou a arte de inventar”, (Cf. Emanuele, Plebe, 1992, p. 02).



indivíduo singular, “tendência que aparece na literatura biográfica e descritiva da época, e ainda no retrato, na pintura, e que, presente em todos os escritos dos humanistas, encontra a sua mais cabal expressão filosófica em Montaigne” (KRISTELLER, 1954, p. 27).

Sem dúvida podemos atribuir todas essas características humanistas à obra montaigneana. É válido mencionar que, no entanto, Morçay (1877-1938) e Müller (?) detalham que o humanismo na França, que se iniciou no século XVI, desenvolve-se por um modo de pensamento novo, atribuindo à Renascença francesa aspecto distinto da Renascença italiana do século XV: consiste em um humanismo realista distinto do humanismo puramente formal dos italianos (Cf. 1967, p. 405 e 406).

Enfim, como um bom humanista, porém, “enigmático”, como diz Morçay e Müller, Montaigne estabelece, nos *Ensaio*s, debates com os autores clássicos, entretanto, incluindo os assuntos do XVI. E com vistas à relevância com a qual a Arte Retórica surge na obra montaigneana, mais precisamente, a *eloquência*, a *imitação* e a predileção pela *naturalidade* do discurso, discutiremos a função de cada um desses preceitos na obra montaigneana, levando em conta o posicionamento de Montaigne acerca da relação entre intelecto e imaginação, que caracterizará sua criação estilística voltada para a construção de imagens.

## 2.1 ELOQUÊNCIA



Rafael, 1509-1511, Detalhe da *Escola De Atenas*, Afresco, 500 x 700 cm.  
Palácio Apostólico, Vaticano.

O ensaio “Da educação das crianças” (I, XXVI), Montaigne escreveu para sua amiga Diane de Foix (1540-1587), condessa de Gurson, que estava grávida na ocasião. Em seus aconselhamentos sobre como acredita ser um bom modo de instruir o ser humano, principalmente, em sua infância e juventude, a filosofia revela-se como uma das ocupações essenciais. Pois, através dela, assim como da comedida orientação do

preceptor, a pessoa pode vir a desenvolver-se com firmeza de ânimo, entusiasmo, autonomia e liberdade. O modo como ele nos apresenta a filosofia, no entanto, parece bem inovador, se comparado às filosofias que seguiam as influências exercidas na época pela Escolástica. Pode inclusive ser considerado inovador em relação às filosofias antecedentes, na medida em que propõe novo modo de modelar o discurso. Ao modo de conversação, Montaigne pretende que seu jeito de transmitir a filosofia, ao romper com o modelo tratadístico e com o tom professoral, contenha a indicação para que o discípulo e, posteriormente, o leitor, possa vir a desenvolver uma reflexão filosófica autônoma. O modelo estilístico revela-se, portanto, ainda mais essencial na medida em que as operações da mente são ali rediscutidas.

Para Montaigne, a maneira de a pessoa se expressar, sua capacidade de *eloquência*, manifesta-se como algo inerente à sua disposição interna. É importante, portanto, que o preceptor direcione o discípulo sem atravancar o seu caminho. Desse modo, além de um modelo pedagógico libertário, cuja filosofia propõe-se a ser condizente com a vida prática, paralelamente, há ao menos outras duas conversas acontecendo.

A primeira retrata-se pela conversação com Quintiliano sobre a relação entre a Arte Retórica e a filosofia. Quintiliano, em suas *Instituições Oratórias*, procura defender a independência da Arte Retórica, ao mostrar que ela não precisa estar relacionada à filosofia para instruir as pessoas com juízos valiosos. Através das considerações sobre a *eloquência* e do retorno às *Instituições*, fica claro que Montaigne procura responder ao intento de Quintiliano. Montaigne se posicionará a favor da filosofia como uma importante forma de reflexão e, conseqüentemente, de bem viver, em detrimento da possível artificialidade das regras da Arte. Isso não significa que descarte a retórica enquanto importante para a expressão filosófica, desde que absorvida com naturalidade ou como constituindo o espírito do autor.

E a outra discussão que ocorre simultaneamente no mesmo ensaio seria a exposição da própria trajetória de Montaigne, no que tange à escolha de sua maneira de escrever e desenvolver seu estilo. Esses três assuntos ou, como chamamos, planos de significação textual são discutidos ao mesmo tempo, vinculados uns aos outros, de modo tal que nos surpreende a maestria do autor. Por isso, faz-se essencial a *maneira* como os ensinamentos sobre a Arte são transmitidos.

Em relação aos ensinamentos voltados à educação, não os discutiremos pontualmente, mas alguns deles serão, indiretamente, levantados na discussão sobre a *eloquência*, como não poderia ser diferente, dada a ligação entre os temas em questão. O tema que discutiremos, neste momento, refere-se à discussão sobre a *eloquência*, como um passo para recolocar o sentido dos componentes estruturais da obra, mais precisamente, as imagens e as palavras.

Para tanto, levantaremos dois aspectos dessa conversação com Quintiliano que aparece como pano de fundo: ambos têm como ponto de partida a noção de *eloquência*, que surge como uma pista no corpo do ensaio e que nos conduz a investigar as *Instituições*. O primeiro refere-se à discordância sobre o princípio e outros componentes da eloquência. Enquanto Quintiliano entra na velha batalha de valorizar o intelecto como imprescindível para a instrução, Montaigne desmistificará essa ideia, atribuindo à imaginação papel relevante. Ao fazer uso bem particular das regras retóricas para o desenvolvimento de sua própria filosofia, além de inovar o uso da Arte, Montaigne termina por vincular a filosofia à retórica.

E, assim, entramos no segundo aspecto, que seria justamente o conflito acerca da comparação da filosofia e da Arte Retórica. Através da conversa com Quintiliano, Montaigne oferece seu ponto de vista, não sem considerar os protagonistas do debate na época renascentista, a saber, as correntes platônica e aristotélica.

A *eloquência*, tanto na obra de Montaigne quanto na de Quintiliano, significa uma *qualidade* da expressão, conforme uma maneira apreciável de se pronunciar. Porém, enquanto para Quintiliano a *eloquência* se relaciona essencialmente ao discurso falado, para Montaigne as coisas se dão de maneira um pouco diferente. Essa discordância que pode parecer insignificante num primeiro momento adota contornos importantes para a história da filosofia na medida em que o que está em jogo é a maneira como temos acesso aos objetos, o modo como os percebemos com maior vivacidade. E, portanto, significa uma discussão sobre a melhor forma de transmiti-los.

Quintiliano defendeu que o orador, por ter domínio sobre a Arte Retórica, i.e., por saber expressar os objetos através das essenciais regras da Arte, assim como por tocar o espectador pela audição, seria o mais apto a transmitir com exatidão e vivacidade os objetos a que se propõe.

Montaigne, por sua vez, no “Da educação das crianças”, comenta como considera a boa maneira de se exprimir:

O falar que aprecio é um falar simples e natural, *tanto no papel como na boca*; um falar suculento e musculoso, breve e denso, [C] não tanto delicado e bem arrumado como veemente e brusco: *A expressão é boa se ferir (Epitáfio de Lucano)* [A] antes difícil que tedioso, livre de afetação, desordenado, descosido e ousado [...] (I, XXVI, p 256 – grifos nossos).

Não há dúvida de que o discurso de Montaigne seja “breve e denso” em alguns momentos. Eis o exemplo dessa passagem concentrada em poucas palavras e que resume o que poderia ser uma longa discussão. De modo que interpretá-lo não é tarefa simples. A *eloquência* compreendida como aplicando-se à expressão, “*tanto no papel como na boca*”, retira qualquer distinção fundamental relativa à fala ou à escrita. Esta frase que passa despercebida quando não sabemos o que está por trás do discurso de Montaigne, certamente não passava despercebida para os intelectuais da época, que muito possivelmente conheciam as fontes do filósofo. Isso não descaracteriza o fato de que nosso autor escreveu para todos: mesmo os que não estão informados dessas sutilezas são capazes de, em alguma dimensão, captar o sentido da escrita de nosso autor.

Porém, é importante conhecermos as fontes das conversas de Montaigne, caso queiramos perceber mais detalhes de seu temperamento e observar mais de perto a maneira como ele se pronunciava em suas conversações. Assim como tomar consciência das discussões teóricas nas quais ele estava envolvido. Conhecer, mesmo que brevemente, as *Instituições Oratórias*, nos faz compreender as dimensões de cada sentença pronunciada por Montaigne.

Devemos ter em mente que caracterizar a expressão escrita e falada sem distingui-las não era regra. A definição de Quintiliano sobre a *eloquência* traduz-se pela “ciência de falar bem” – uma “arte” cuja matéria são todas as coisas sobre as quais se pode discorrer, (Cf. *Instituições Oratórias*, Tomo III, Livro VIII, Artigo I). Ele a coloca antes em relação à *expressão oral* do que à *expressão escrita*. O mesmo vale para a definição de *elocução* (ou expressão), que seria uma importante parte da eloquência, sobre a qual Quintiliano baseia-se em Cícero: “elocução não é outra coisa, senão exprimir e comunicar os *ouvintes* tudo o que tiveres concebido em seu espírito”, (*Inst. Or.*, III, VIII, II – grifo nosso). Eloquência, para Quintiliano, significa a elocução bem executada ou executada de acordo com as regras da Arte. Volta-se preferencialmente ao discurso falado, compreendendo a Arte como tarefa mais bem executada pelo orador:

Os benefícios da audição e aqueles da leitura não são idênticos. Quem *fala* nos estimula por um sopro (*souffle*) mesmo, e ele não nos inflama pela imagem e pelos contornos das coisas, mas pelas coisas mesmas [...] Além disso, a voz, a graça, a adaptação do fluxo às exigências de cada passagem, que é, talvez, o elemento mais decisivo em um discurso, para dizer em uma palavra, tudo isso contribui igualmente para a instruir. Quando *lemos*, o juízo é melhor assegurado, juízo tal que, muitas vezes, arranca de um *ouvinte* suas simpatias pessoais ou as aclamações de louvores. (*Inst. Or.* X, I, XVI – grifos nossos).

Dadas vantagens de cada um dos modos discursivos, a leitura parece caminhar bem apenas ao lado do intelecto. Segundo Quintiliano, enquanto o discurso falado, cujo juízo emanado do intelecto toca intimamente o ouvinte, possui diversos elementos extras, exclusivos e essenciais para instruir, o que possibilita o acesso à coisa mesma, para além de sua mera imagem. Os juízos possuem lugar de destaque na transmissão da realidade das coisas, porém, a graça e a voz são elementos juntamente essenciais. O discurso escrito, por sua vez, sem os elementos da fala, incorre no risco de apenas transmitir o contorno das coisas, ao invés de transmitir as coisas mesmas.

Por outro lado, Montaigne desconsidera todas essas sutilezas ao dizer que a *escrita* também pode ser eloquente. A rapidez da resposta de Montaigne para esta distinção não quer dizer que ele apenas discorda sem maiores motivos. O problema que surge no seio desse debate se refere à compreensão de cada qual acerca da própria *natureza* dos elementos discursivos.

Essa disputa, no entanto, não se trata de uma cisão marcada por lados totalmente opostos. Nas *Instituições*, o autor não desconsidera totalmente o discurso escrito. Como não poderia ser diferente, na medida em que ele mesmo está fazendo uso desse recurso. Porém, compreende que a leitura significa apenas uma etapa para a formação do orador. Etapa através da qual ele poderá adquirir e exercitar os mandamentos da Arte.

Quintiliano chega inclusive a considerar que nem todo discurso filosófico escrito seria totalmente incompatível à Arte Retórica. Abre uma rápida exceção à maneira dos estoicos, que, por tratarem do justo, útil, honesto e de seus opostos, e argumentarem com raciocínio silogístico, demonstrando seus princípios, têm magnífica forma oratória (Cf. *Inst. Or.*, X, I, 83).

Mesmo que, para Quintiliano, o despertar da sensibilidade e simpatia seja o traço particular da *fala* da oratória, precisamos enfatizar algo óbvio, a saber, o acesso à coisa não advém apenas da sonoridade, mas também das palavras que são expressas por essa maneira determinada. Como ele considera, sobre o princípio da eloquência: “pois, de

fato, como o papel do orador é *falar*, é de *palavra* que se trata antes de tudo, e é manifesto que tal foi o princípio desta arte” (*Inst. Or.*, X, I, III – grifos nossos).

Sendo para Quintiliano a *palavra* o princípio da eloquência, consequentemente a boa expressão sempre estará vinculada ao intelecto. O aspecto sensível da expressão, por outro lado, ele o relacionará a qualidades externas às palavras, como vimos ser a sonoridade.

A respeito do que diz Quintiliano, é preciso esclarecer se então haveria a possibilidade de se causar a mesma percepção sensível das coisas tais como elas são, característica do discurso falado, através da escrita. É óbvio que não faltaram poetas e escritores humanistas que fizeram uso de regras retóricas para a composição de seus escritos, assim como ocorreu entre os artistas para a elaboração de suas pinturas. Mas, será que suas obras deram conta de significar o objeto, tanto quanto a fala oratória é capaz de o fazer? Será que ao menos Montaigne encontrou algum meio de trazer a graça, exclusiva da sonoridade, para sua obra?

A discordância de Montaigne em relação à eloquência inicia-se pela qualidade desse princípio operador que são as palavras. Enquanto Quintiliano enfatiza o aspecto intelectual da palavra, Montaigne confere relevância a seus dois aspectos: intelectual e imagético. Assim, se para Quintiliano a sonoridade é a ferramenta mais poderosa para despertar a simpatia pelas palavras, para Montaigne não é exatamente assim: a responsável pelo reavivar das palavras será a própria imaginação.

Montaigne não discorda do uso das regras enquanto tais, visto que ele mesmo se utiliza de muitos recursos da Arte, incluindo seus adornos. Mas não está de acordo com a exigência de que elas sejam utilizadas de maneira determinada, tal como se observa nas regras de Quintiliano, transmitidas nas *Instituições*. Coloca-se em oposição à exigência pela beleza do discurso baseada e fundamentada nas opiniões e regras da Retórica. Para Montaigne, o modelo tratadístico, que exige um estudo formal, pode vir a ser muito pouco eficaz em relação aos seus objetivos. Visto que esse modelo não visa a formação anímica de bons oradores ou escritores eloquentes, mas apenas formal. Qualquer um pode apreender as regras e aplicá-las em sua expressão, sem necessariamente ter o que seria mais essencial para a eloquência, a saber, a própria disposição espiritual: “o verdadeiro espelho de nossos discursos é o curso de nossas vidas” (I, XXVI, p. 251).

Para Montaigne a verdadeira eloquência corresponde, antes, àquilo que se encontra no interior do sujeito: “ele não sabe retórica, nem, como prelúdio, captar a benevolência do cândido leitor, nem lhe importa sabê-lo. Na verdade, toda essa bela pintura é facilmente apagada pelo brilho de uma verdade simples e natural. Esses refinamentos servem apenas para distrair o vulgo, incapaz de consumir o alimento mais sólido e mais firme [...]” (I, XXVI, p. 253). A memorização dos artifícios linguísticos não forma um bom orador ou escritor. Como diz Montaigne, o conteúdo, antes apreendido na alma, será sempre melhor expresso, sem a necessidade do uso de qualquer recomendação: “tendo as coisas e a matéria dispostas na alma, ele pouco se preocupava com o restante” (I, XXVI, p. 255).

Ora, se o íntimo de cada sujeito é tão particular e individual, como poderiam as regras das artes serem utilizadas sempre de formas tão semelhantes? Quase como uma apologia ao desuso dos ornamentos retóricos, Montaigne enfatiza a simplicidade do discurso. Essa crítica, no entanto, não deve ser compreendida ao pé da letra. De fato, Montaigne pretende desmistificar os mandamentos da Arte Retórica e instituir um uso livre de seus preceitos, mas isso não significa, porém, que ele mesmo tenha se libertado totalmente desse uso.

A conversação com Quintiliano é tão íntima que Montaigne guia seu discurso utilizando-se dos mesmos recursos que seu interlocutor, porém, para posteriormente dele discordar. Quintiliano apresenta metáforas de batalha para caracterizar a postura desejável a um orador a fim de passar o seguinte sentido: “[...] se não se tem uma eloquência em trajes de batalha e pronto para qualquer eventualidade, cobrirá, por assim dizer, tesouros trancados à chaves” (*Inst. Or.*, X, I, II).

Então, Montaigne entra para o combate! Nosso filósofo não se importa em se confrontar com tamanha autoridade, tal como o seria Quintiliano, e faz jus à não muito delicada citação que empresta de Lucano (39-65), “a expressão é boa se ferir”. Em tom “veemente e brusco”, nosso autor balança a força dos primeiros mandamentos das *Instituições*. Como visto, ele termina com toda e qualquer diferença relativa à expressão, pois considera que tanto a falada quanto a escrita podem evocar simpatias pessoais e, principalmente, o acesso à coisa, dependendo apenas da maneira como elas são transmitidas. E questiona o princípio atribuído a Quintiliano, conforme diz no “Da educação das crianças”, sobre as palavras serem acompanhantes, ao invés de determinantes:



[A] Há quem seja tão tolo que se desvie de seu caminho um quarto de légua para correr atrás de um dito espirituoso; [C] *Ou que, em vez de escolher as palavras para as coisas, vão procurar fora do tema coisas a que as palavras possam convir* (Quintiliano, *Inst. Or.*, VII, III). [...] De muito melhor grado torço uma boa frase para costurá-la em mim do que torço meu fio para ir buscá-la. [A] Ao contrário, cabe às palavras seguir e servir [...] (I, XXVI, p. 256).

É ilusão achar que nesse momento Montaigne estaria concordando com Quintiliano, embora o contexto faça parecer que haja concordância entre suas ideias. Montaigne nos conta na sequência seu procedimento, como mencionamos anteriormente, o aspecto intelectual das palavras servirá como uma escada para que as coisas adentrem a imaginação através de suas próprias imagens: “quero que as coisas predominem, e que invadam de tal forma a imaginação de quem escuta que ele não tenha a menor lembrança das palavras” (I, XXVI, p. 256). Fazendo jus aos seus dizeres, ele mesmo torce o sentido do pensamento de Quintiliano, conformando-o ao seu próprio contexto.

Mesmo que ambos concordem que as palavras devam se ajustar às coisas, num sentido geral, defendem o justo contrário. Montaigne não concorda com o peso que Quintiliano confere às palavras. Distintamente, pretende que seu procedimento não se atravesse pelo rigor sistemático, pois compreende que a linguagem e seus sentidos devem acompanhar o ritmo do espírito do autor e não o oposto.

A importância que Quintiliano confere às palavras é imensa. Portanto, recomenda examiná-las, realizando um estudo sobre seu mecanismo para que, quando o orador for utilizá-las, o faça com todo o domínio possível: “conhecer essas palavras, e conhecê-las não apenas em seu sentido, mas sua morfologia e valor métrico, para que elas concordem, onde quer que as coloquemos, não podemos fazer isso a não ser pelo ler e escutar, pois é através do ouvido que percebemos toda a linguagem” (*Inst. Or.*, X, I, X). Sublinha a necessidade dos exercícios para a conquista da eloquência: “porque jamais a eloquência será sólida e robusta, se os numerosos exercícios escritos não lhe comunicarem o vigor, e, sem os modelos oferecidos pela leitura, esse trabalho, privado de piloto, ficará à deriva” (*Inst. Or.*, X, I, II).

Embora ambos apreciem a expressão “musculosa” ou “robusta”, Quintiliano opta pela “sólida”, enquanto Montaigne, pela “suculenta”. A solidez de Quintiliano é traduzida nos *Ensaio*s não tanto por “consistente” quanto por “rígida”. Montaigne prefere o discurso macio e suave.

Então não devemos compreender que Montaigne entrou para a batalha com Quintiliano considerando-o um inimigo a ser destruído. Muito pelo contrário, aquele autor encontra-se em viva conversação e, mesmo que ele entre no conflito, assim o faz, justamente, para, num resultado final, despir-se das armaduras de guerra, ou seja, “[B] de bom grado venho imitando esse descaso que se vê em nossa juventude, no porte de suas vestimentas [...] Por isso fazemos bem em desviarmo-nos para o natural e despretenso” (I, XXVI, p. 257).

Ele reverte a crítica de Quintiliano sobre a necessidade de examinar meticulosamente o sentido e estrutura das palavras, fazer diversos exercícios a fim de acessar as coisas. Contrariamente, salienta a necessidade de não desenvolver técnicas retóricas em que haja essa separação sistemática, demasiado artificial, entre os elementos discursivos e as próprias coisas, que existem sempre em unidade: “[A] não gosto de texturas em que as junções e as costuras apareçam, assim como em um belo corpo não devemos contar os ossos e as veias” (I, XXVI, p. 257).

Tanto a filosofia quanto a Arte Retórica podem ser estudadas juntas pelo *exemplo* dos autores capazes de conciliá-las. Montaigne faz de sua obra um exemplo disso. Enfim, ele conclui enfaticamente que “a eloquência injuria as coisas quando nos desvia para si mesma” (I, XXVI, p. 257). Ou seja, a eloquência que possibilita o acesso às coisas pela expressão, ao voltar-se ao exame de si mesma, descaracteriza seu aspecto prático, descaracterizando, desse modo, a si própria. Mas, quando usada com flexibilidade, sem ocupar-se em dominar os movimentos da imaginação, ela contribui para a própria criação estilística.

Assim, antes de mostrar-se contraditório, ao vestir por um momento os trajes de batalha, discutindo pontualmente sobre os problemas filosóficos de sua época, Montaigne assim o faz a fim de revelar uma nova maneira de dar tratamento tanto à Arte Retórica, quanto à filosofia. E essa unidade é observável no resultado final de sua obra, ou seja, no texto como ele se apresenta ao leitor: suas discussões envolvem distintos assuntos já colocados em prática. Sua filosofia moral, seu eu, suas opiniões sobre os mais diversos assuntos, são tratadas todas ao mesmo tempo.

O uso dos preceitos retóricos, portanto, não tem por objetivo demonstrar as habilidades estilísticas do autor, mas é de grande auxílio para que ele possa inserir-se no contexto discursivo da época, desfazer-se do que não lhe serve mais, para que,

posteriormente, num resultado final, ofereça não apenas a leveza necessária ao assunto, mas também crie suas próprias regras em relação à eloquência.

Montaigne não concorda com o excesso de detalhamento sobre os assuntos, com a meticulosidade do estudo que Quintiliano estipula ao orador, enfim, com esse sistema de instrução separatista, que apenas descaracteriza seus elementos no que tange à sua essência. Sua discordância não se trata apenas de uma opinião, mas refere-se ao modo como compreende a operação da mente em relação ao processo de apreensão das palavras. Como considera as palavras não apenas como fornecedoras de sentidos intelectuais, mas também como substancialmente dotadas de significados imagéticos, aponta para a falácia concernente ao exame sistemático voltado para elas mesmas, cindindo-as em suas distintas acepções. Instaura, portanto, um modelo de escrita unificado e que, naturalmente, elevará as palavras às percepções imagéticas. Ao invés de criar um tratado sobre como operam as faculdades mentais, mostra o exemplo de como elas funcionam em sua própria obra.

As considerações de Montaigne no ensaio “Sobre versos de Virgílio” revelam, enfim, o exemplo do sentido de eloquência baseado tanto na razão quanto na imaginação: “[B] quando vejo aquelas belas formas de expressar-se, tão vivas, tão profundas, não digo que isso é falar bem; digo que é pensar bem. É a galhardia (elegância) da imaginação que eleva e infla as palavras. [C] *É o pensamento que faz a eloquência (Quintiliano, X, VII, 15)*” (III, V, p. 132). Montaigne recoloca o sentido de eloquência proposto por Quintiliano. Ele concorda que o pensamento se vincula à expressão. Porém, o intelecto é apenas um aspecto e não a principal característica da eloquência. Os efeitos sensíveis e graciosos da eloquência que antes advinham da sonoridade das palavras, como disse Quintiliano, agora são transmitidos de outra forma.

Pois, Montaigne coloca a linguagem escrita, as palavras, e o estilo inscrito nela como ferramentas para a transmissão de seus objetos, ou “coisas”, cujo acesso ocorrerá na *imaginação*, e não apenas no intelecto. Em analogia à sonoridade, a ênfase da imaginação auxiliará no acesso às coisas. Mas, agora, esse aspecto sensível da eloquência não dependerá mais de algo distinto das palavras, mas da própria imagem que ela mesma proporciona. Dada a unidade entre os elementos discursivos, palavras, intelecto, imaginação e imagens, não faria mais sentido pensar na filosofia e na Arte Retórica como operando distintamente uma da outra.

Em termos teóricos, não há dúvida de que Montaigne em alguns momentos estaria de acordo com alguns andamentos de Quintiliano. Por exemplo, Montaigne compreende que o papel do preceptor seria o mesmo do orador, como diz Quintiliano: “o professor ensina, o orador mostra” (*Inst. Or.*, X, I, 15). E justamente por concordar com essa maneira de instrução da oratória, Montaigne recoloca o sentido das *Instituições*, enfatizando o exemplo da prática, como mais importante que as prescrições puramente teóricas:

[A] quem algum dia perguntou a seu discípulo o que lhe parece [B] da retórica e da gramática [A], desta ou daquela frase de Cícero? Pespegam-nas (afirmam-nas falsamente) em nossa memória todas emplumadas, como oráculos em que as letras e as sílabas participam da substância da coisa. [C] Saber de cor não é saber: é conservar o que foi entregue à guarda da memória. Do que sabemos efetivamente, dispomos sem olhar para o modelo, sem voltar nossos olhos para o livro. Desagradável competência, a competência puramente livresca! Espero que ela sirva de ornamento, não de fundamento, segundo o parecer de Platão, que afirma que a firmeza, a honradez, a sinceridade são a verdadeira filosofia, enquanto as outras ciências e que visam alhures são apenas ouropéis. (I, XXVI, p. 228).

A verdadeira apreensão dos objetos não ocorrerá necessariamente pelo contato com as teorias, mas pelo processo íntimo e particular do sujeito. O preceptor de Montaigne tem o mesmo caráter do orador: ele não ensinará seu discípulo, mas sugerirá o caminho a ser percorrido para que ele mesmo apreenda as coisas a partir de si mesmo. Assim como o papel do preceptor, a teoria pode perfeitamente auxiliar no processo, porém, o que contará, de fato, não é aquilo que a pessoa guardará na memória, mas aquilo que ela será capaz de aplicar em sua vida, em suas ações. Nesse sentido, a memória pode ser compreendida apenas como a ideia impressa apenas no intelecto, sem a apreensão íntima e real do objeto. E a *maneira* de transmitir o conhecimento revela-se primordial.

Conforme Montaigne, a competência livresca pode sim colaborar para o conhecimento, não deve, porém, ser compreendida enquanto seu fundamento. Não devemos entender essa crítica, neste caso em específico, como algo que se direciona aos manuais de arte retórica, por exemplo, pois, em tal caso, Montaigne entende que eles podem auxiliar o desenvolvimento do conhecimento. A crítica volta-se pontualmente para a especulação filosófica ou discussões pontuais sobre temas que antes deveriam ser coadjuvantes e não protagonistas na cena da razão ou da experiência.

Assim como Montaigne considera um risco para a instrução os adornos serem utilizados como princípios, Quintiliano se preocupa do mesmo modo com a sedução da filosofia que tem seu estilo corrompido. Este defende a importância da filosofia porque ela se ocupa da moral; por outro lado, considera pernicioso o fato dela ser capaz de seduzir, com suas habilidades inatas, pela exaltação de seus defeitos, que seriam, justamente, a falta de arte (Cf. *Inst. Or.*, I, X, 129-130).

O embate entre Montaigne e Quintiliano não se trata de um conflito tão grande como poderia parecer. Ao procurar elevar a Arte Retórica, este sempre se colocou moderadamente em relação à filosofia, jamais a desconsiderando completamente quanto a sua importância. Aquele, por sua vez, tem o compromisso de não apenas elevar a filosofia, mas conciliá-la à Arte Retórica. Além de querer mostrar a significância da filosofia, ele pretende mostrar a importância da Arte para o discurso filosófico, cuja forma ocorre predominantemente pela escrita. A compatibilidade entre ambas não coloca a filosofia como sujeita às regras da Arte. Ao contrário, ao enfatizar a liberdade da filosofia, promove a importância da Arte para a criação do discurso filosófico.

O conflito, no entanto, já existiu de maneira muito bem consolidada. Sabe-se que na história da Arte Retórica sempre houve disputa sobre sua aplicação, desde a época antiga ou clássica. Lá nas *Instituições Oratórias*, Quintiliano revela esse grande debate sobre o sentido da retórica, e mostra o posicionamento de incontáveis doutos e poetas, entre eles Platão (428/427-348/347 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Cícero e Isócrates (436-338/336 a.C.).

Nos séculos XV e XVI as correntes aristotélica e platônica concentraram, através de seus discípulos, a disputa entre as teorias de seus respectivos filósofos.<sup>11</sup> Conforme Emanuele (?) e Plebe (1927-2017), o debate em questão consiste na relação entre a retórica e a filosofia. É possível sintetizá-la por meio desses dois pontos de vista: por um lado, a retórica compreendida como mero instrumento para a poética, incompatível com a filosofia; por outro lado, como unificada à filosofia.

---

<sup>11</sup> Cf. Kristeller, 1954, capítulos 2 e 3.

Em *Górgias*,<sup>12</sup> Platão considerou, pela voz de Sócrates, que a retórica visaria apenas o resultado, enquanto a filosofia visava o verdadeiro: “daí as comparações que se tornam célebres: a retórica está para a filosofia assim como [...] a maquiagem e as vestimentas estão para a ginástica. Ou seja, visando apenas o resultado (o prazer físico ou o belo aspecto), ela visa à fachada, não à substância” (EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 14-15). Já Aristóteles oferece uma roupagem diferente à retórica, propondo a possibilidade de aproximá-la à filosofia: “por isso, no trecho supracitado do primeiro livro da *Retórica*, Aristóteles caracteriza o *eikós* retórico como ‘universal com relação à...’ O que é, precisamente, um universal perspectivo [...] Foi precisamente com o estilo retórico que a filosofia aprendeu algumas de suas estratégias polêmicas, como as descritas por Aristóteles nas *Confutações sofísticas*” (EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 30-31).

Em Montaigne, o debate sobre a relação entre filosofia e retórica muda um pouco de figura. Enquanto o autor apresenta suas opiniões a favor de Sócrates, o que poderia significar o posicionamento contra a Arte Retórica, ao mesmo tempo, faz uso desenfreado das regras da Arte. Dissolve-se o paradoxo na medida em que se compreende que o filósofo recoloca a questão direcionando-se, antes, aos que se colocam como sectários de correntes filosóficas, e não como um problema da natureza da retórica ou da filosofia. E, assim, institui-se um sentido próprio de atitude filosófica e uso específico da retórica compatíveis entre si.

No ensaio “Da educação das crianças”, mesmo que Montaigne cite muito Cícero, Sêneca (65 a.C.-4 a.C.), Horácio, etc., a disputa aparece delimitada pelos protagonistas das duas correntes filosóficas já mencionadas, e que se estendeu aos seus contemporâneos. Logo no início do ensaio, o autor lembra de Girolamo Borro (1512-1592), professor de filosofia humanista na Universidade de Roma, que ele conheceu durante sua viagem à Itália: “[B] em Pisa vi na intimidade de um homem de bem mas tão aristotélico que o mais geral de seus dogmas é: que a pedra de toque e a regra de todas as ideias sólidas de toda verdade é a conformidade com a doutrina de Aristóteles”

---

<sup>12</sup> “Górgias considerava que a retórica era um aspecto particular do raciocínio filosófico, por ele denominado *loguismós*. Assim, no prefácio do *Elogio de Helena* exprime sua proposta da seguinte forma: ‘deveria ser próprio de um mesmo homem dizer o que se deve de modo correto, ou confutar... Eu fornecerei, antes de mais nada, com a palavra, certo tipo de *loguismós*’ (Gorg., *Hle.*, 2). Mas o *Górgias* de Platão sancionou, pela primeira vez na história do pensamento, o divórcio entre filosofia e retórica. Apesar de, mais tarde, Aristóteles ter jogado muita água no fogo dessa polêmica cisão, esse divórcio perdurou e continuou a atuar em profundidade” (Cf. EMANUELE e PLEBE, 1992, p. 17).

(I, XXVI, p. 226). Observa-se que Montaigne não responsabiliza Aristóteles pelo posicionamento de seu sectário, mas seu foco de crítica é o próprio partidarismo.

Em relação à doutrina platônica, Montaigne explicita o mesmo juízo, porém, pelo outro extremo:

[C] Como apenas aos grandes poetas convém usar as licenças das artes, assim também só para as almas grandes e ilustres é admissível privilegiar-se acima do costume. *Se a um Sócrates e a um Aristipo aconteceu de se afastarem em alguma coisa do costume e do uso, ele não deve acreditar-se autorizado a fazer o mesmo: neles méritos eminentes e divinos legitimavam essa licença* (Cícero, *De off.*, I, XLI"). (I, XXVI, p. 231).

Por mais paradoxal que possa parecer, Montaigne sugere que se deve manter certo distanciamento das recomendações de Platão que visam a liberdade para que se evite, igualmente, o sectarismo. Montaigne recomenda a quem quer que seja que não compreenda a filosofia que apresenta a figura de Sócrates, no caso, a de Platão, como um modelo a ser seguido, embora a entenda como um modelo admirável. Seja em relação ao modo de vida socrático acima dos costumes (ideal em termos de liberdade), seja em relação à abdicação das regras poéticas (ou retóricas), como ele diz, a transgressão é bom que se ouse apenas por almas ilustres e que tenham porte suficiente para o enfrentamento. Os elogios à liberdade de Sócrates são enormes e é a ela que se deve estar atento: “[A] ele, que tinha o pensamento mais aberto e mais amplo, abarcava o mundo como sua cidade, projetava seus conhecimentos, sua sociedade e suas feições para todo o gênero humano, e não como nós, que olhamos apenas à nossa roda” (I, XXVI, p. 235).

Mesmo que uma corrente filosófica que sugira a liberdade seja um ótimo exemplo, mesmo assim, ela não deve ser simplesmente seguida enquanto um modelo doutrinário de conduta prática e, principalmente, intelectual, não ao menos sem verdadeiras internalizações. Ora, para que a liberdade realmente se realize, é necessário que antes ela se constitua no íntimo daquele que a almeja.

Ao apresentar esses dois extremos, a saber, a corrente aristotélica defendida como um ponto de vista único, pelo exemplo do sectário Girolamo Borro, assim como a doutrina platônica que, à sua maneira, não deixa de atrair seus sectários, através da imagem socrática –, Montaigne posiciona-se em relação ao debate sugerindo que ambas as correntes filosóficas devem dissolver-se enquanto doutrina, ou seja, devem ser



apreciadas e conformadas intimamente ao espírito do sujeito. E, a partir da verdadeira apropriação, uma postura oposta ao sectarismo pode revelar-se:

[B] Nossa alma só se move por crédito, ligada e constringida ao apetite das fantasias de outros, serva e cativa sob a autoridade do ensinamentos destes [...] nosso vigor e nossa liberdade estão instintos [...] [A] Que ele (o aprendiz) faça passar tudo pelo crivo e nada aloje em sua cabeça por simples autoridade e confiança; que os princípios de Aristóteles não lhe sejam princípios, não mais que os dos estoicos e epicuristas [...] Pois se ele abraçar as opiniões de Xenofonte e de Platão por seu próprio julgamento, não serão mais as opiniões deles, serão as suas. [C] Quem segue um outro nada segue. Nada encontra, e até mesmo nada procura. (I, XXVI, p. 226).

Reavivar a alma com o “vigor” e a “liberdade”, retirando-a do lugar de não autonomia no qual ela se encontra, através da assimilação dos conteúdos filosóficos com propriedade, é a atitude filosófica proposta por Montaigne, portanto. Assim, a crítica sobre a relação filosofia *versus* Arte Retórica adota esse outro contorno amplo, e estende-se antes aos teóricos que participam do debate do que à natureza dos conceitos inerentes às doutrinas propriamente ditas.

Tanto faz se Aristóteles e Platão consideraram a retórica em relação à filosofia desta ou daquela forma, esse debate apenas tem força e se perpetua, exatamente da mesma forma, na medida em que se aceitam indiscriminadamente suas opiniões, sem o exercício de reflexão própria, com verdadeira apropriação. Ora, não deveria ser decorrência natural de uma discussão ela adotar alguns contornos distintos com a passagem do tempo? A resposta à essa questão é negativa quando se tem a intenção de apenas reproduzir aquilo que foi dito. Como enfatiza Montaigne, “[A] as abelhas sugam das flores aqui e ali, mas depois fazem o mel, que é todo delas: já não é tomilho nem manjerona. Assim também as peças emprestadas de outrem ele irá transformar e misturar, para construir uma obra toda sua: ou seja, seu julgamento” (I, XXVI, p. 227).

O conhecimento elaborado dessa forma, como vimos, não se resume ao mero parafrasear daquilo que é adquirido, mas se relaciona à totalidade do próprio sujeito que o produz. Tanto é assim que ele valora o trabalho do filólogo como não salutar,<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Conforme Kristeller (1954, p. 100), “os humanistas foram filólogos clássicos de grande valor. No campo dos estudos latinos, redescobriram muitos textos importantes pouco conhecidos durante a Idade Média. Também os autores latinos, já conhecidos na Idade Média, foram objeto de maior difusão e conhecimento graças aos humanistas, por meio de cópias manuscritas e edições impressas, interpretações gramaticais, comentários e aplicação assídua da crítica histórica e filológica. Mais notável ainda foi o impulso dado pelos humanistas aos estudos gregos”.

enquanto a filosofia, por sua vez, deveria ser um exercício coerente à vida, ao corpo e à alma, um “ensinamento para viver”. E, por conseguinte, deve ser transmitida em concordância com o que ela visa: “eliminais todas essas sutilezas espinhosas da dialética, com que nossa vida não pode melhorar, tomai as simples reflexões da filosofia, sabeis escolhê-las e abordá-las corretamente: são mais fáceis de compreender que um conto de Boccaccio” (I, XXVI, p. 244). Como diz Quintiliano, corroborando essa ideia: “tudo é vida e movimento” (X, I, 16). E, a partir dessa concepção mais ampla, finaliza-se uma batalha, colocando Montaigne em concordância com várias ideias quintilianistas.<sup>14</sup>

A solução apresentada por Montaigne em relação ao debate renascentista tem base em algumas passagens das *Instituições*. Quintiliano conta-nos a história acerca do debate em questão, apresentando as inúmeras considerações feitas por teóricos clássicos sobre a retórica: “outras opiniões, de diversas maneiras, foram apresentadas. Assim, alguns julgam que a retórica versa sobre todos os assuntos; outros somente sobre os temas civis; qual dessas colocações seja a mais apropriada direi na ocasião mais adequada a essa questão. Aristóteles parece ter incluído no domínio do orador, ao afirmar que o essencial está em ver o que se possa ser persuasível em qualquer assunto” (*Inst. Or.*, I, II, XV).

Enquanto para Aristóteles a retórica é considerada positivamente como arte de persuadir, ao ser aplicada na filosofia, é justamente em relação a este ponto que Sócrates a condena. No diálogo, conforme apresenta Quintiliano: “Górgias, em Platão, diz ser mestre em convencer nos tribunais e em outras assembleias e em tratar tanto dos justos como dos injustos; contudo, Sócrates reconheceu-lhe a faculdade de convencer, não a de ensinar” (*Inst. Or.*, I, II, XV).

Vimos que Montaigne concorda com essa opinião de Sócrates sobre o caráter formador da filosofia. Porém, isso não descarta a possibilidade de ele ser a favor da retórica e, diferentemente de Platão, não a considerar algo incompatível à filosofia, como visto. A definição oferecida por Quintiliano parece agradar a Montaigne. Iniciemos pelo que diz Quintiliano em suas *Instituições*:

---

<sup>14</sup> “[A] Demétrio o Gramático, encontrando no templo de Delfos um bando de filósofos sentados juntos, disse-lhes: ‘ou me engano ou, vendo vossa atitude tão tranquila e tão alegre, não estais em grande discussão entre vós.’ Ao que um deles, Heráclio de Mégara, respondeu: ‘os que precisam franzir a fronte ao conversarem sobre sua ciência são os que pesquisam se o futuro do verbo *βαλλό* (*eu lanço*) tem duplo λ, ou que procuram a derivação dos comparativos *χειρ* (*pior*) e *βελτιον* (*melhor*) e dos superlativos *χειριστον* (*o pior, péssimo*) e *βελτιστον* (*o melhor*). Mas, quanto às reflexões da filosofia, elas costumam alegrar e divertir os que as abordam, e não os amuar e contristar’ [...] A alma que aloja a filosofia deve, por sua saúde, tornar sadio também o corpo” (I, XXVI, p. 241).

Esses julgaram que a função da oratória reside como que em persuadir ou falando de modo adequado para persuadir. De fato, isso pode ser alcançado por aquele também que não seja um homem bom. Portanto, a definição mais comum é que a retórica seja o grande poder de convencer. O que chamo de poder, muitos dizem força, alguns capacidade; e para que não haja nenhuma ambiguidade, digo poder na acepção de *dýnamis*. Essa conceituação é originária de Isócrates. (*Inst. Or.*, I, II, XV – grifo nosso).

A partir das palavras de Quintiliano, duas coisas devem ser levadas em consideração: o sentido de *dýnamis* e o fato dessa conceituação ser originária de Isócrates. Cícero procurou vincular a filosofia à arte retórica, chamando-a de a “arte do inventar”. Porém, muito antes, Isócrates procurou unificar ambas as disciplinas: “foi precisamente esse o ideal do maior retórico grego, Isócrates, que identificava a retórica com o pensamento, denominando-a *philosophia*” (EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 02). Tendo em vista essas considerações sobre o retórico grego, chama-nos a atenção, diante de tudo o que vimos até agora, a seguinte passagem do “Da educação das crianças”:

Isócrates o orador, ao ser solicitado em um festim a falar de sua arte, todos acham que ele teve razão de responder: “Agora não é hora para o que sei fazer; e, aquilo para que agora é hora, não o sei fazer”. Pois apresentar arengas ou discussões de retórica a um grupo reunido para rir e gozar da boa mesa seria uma mistura de péssimo acordo. E o mesmo se poderia dizer de todas as outras ciências. Mas, quanto à filosofia, na parte em que trata do homem e de seus deveres e ofícios, foi opinião comum de todos os sábios que, pela doçura de seu trato, ela não devia ser recusada nem aos festins nem aos jogos. (I, XXVI, p. 246).

Não temos como saber exatamente o que Montaigne pretendeu ao contar a história desse modo. Mas como ele teve contato com a obra de Quintiliano, possivelmente sabia que Isócrates fora o fundador do sentido de retórica com o qual concordará. Além disso a obra *Orationes*, de Isócrates, encontrava-se em sua estante, e Montaigne o cita algumas vezes no desenrolar de seus escritos – o que significa que teve contato com a obra em questão. Não sabemos, também, se não teria sido o próprio Isócrates quem contou a sua própria história desse modo.

A história acima demonstra que discussões voltadas às técnicas da retórica não garantem uma boa conversa. A retórica, porém, quando já aplicada nos assuntos ligados à filosofia e/ou à vida prática, confere tratamento agradável. A ligação entre ambas deve sempre ser íntima, e realizada de modo tal que a retórica se inclua na própria elaboração dos assuntos filosóficos.

Passemos, então, para o segundo ponto: em relação ao significado original de *dýnamis*, esse termo significa “faculdade de poder”, podendo adotar em sentido filosófico a conotação de “poder”, “capacidade” para ser, ou “força física ou moral”. Pelo viés latino, pode ser compreendido como “força”, “essência”, “propriedade”, “valor” (Cf. BASSETO, In: *Instituições Oratórias*, p. 395, nota 36). Montaigne usa o termo “força” em dois momentos significativos do ensaio “Da educação das crianças”. Primeiro, ao revelar seu método de escrita e, depois, ao revelar a essência de sua filosofia. Ambas as menções se direcionam suavemente à Arte Retórica.

Em relação à sua maneira de compor, ele diz claramente que está em posição de crítica acerca dos argumentos filosóficos, mas que não deixa de criticar a si mesmo, comparando aos seus, os argumentos alheios. E assim o faz com o propósito de “igualar-se aos seus plágios” (Cf. I, XXVI, p. 220), mesmo que indiretamente, para elevar a substância de sua obra. Isso não quer dizer, nem mesmo Montaigne diria isso sobre si mesmo – muito embora inúmeras vezes recorra ao *lugar-comum* da modéstia –, que se trata meramente de colocar-se abaixo de seus interlocutores ou, então, de um capricho ou de um recurso dialético, sem imaginação. Pelo contrário: “isso é graças tanto à minha aplicação como à minha imaginação e minha força” (I, XXVI, p. 220). Ou seja, ele apenas pode se utilizar dos recursos retóricos na medida em que os assimila em seu espírito, o que envolve sua imaginação e sua força.

A seguinte interpretação contemporânea, fundamentada em textos antigos, esclarece a importância da imaginação para a real assimilação dos pensamentos, pela ideia de *eikonologuía*, que significa o falar por imagens: “a tarefa retórica da *eikonologuía* é a de transferir para o terreno da uma imediação *visível* um conceito que não se consegue alcançar no plano lógico da verdade e da clareza conceitual, ou que, então, no plano lógico resultaria demasiado frágil e pouco eficaz” (EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 58 – grifo nosso).

Em essência, Montaigne identifica sua *maneira* ao modo como faz uso da imaginação e da força. Esta que para Quintiliano traduz-se por *dýnamis*, consiste numa espécie de força interna ao sujeito e que se traduz em sua obra. Ela vincula-se ao pensamento e à imaginação: “[C] a força e os nervos não se emprestam; emprestam-se adornos e mantos” (I, XXVI, p. 258). Ou seja, mesmo que se faça uso da imitação, como veremos ser o caso de Montaigne, há um sentido do qual a construção da boa obra não escapa, que seria a real apropriação do assunto. De nada adianta, como diz

Montaigne, decorar todas as regras da arte sem fazer nascer em si mesmo a força que conduzirá à *criação* e, do mesmo modo, às ações. A partir desse sentido de força, a filosofia e a retórica unificam-se. Os “mantos e adornos” que se emprestam são colocados como recursos retóricos dos quais os escritores podem apropriar-se para enfeitar seus discursos, porém, fazer o uso dos preceitos, cujos ensinamentos estão além da mera superfície, exige força para o pensamento e para a imaginação.

Neste sentido, a retórica para Montaigne adota contorno filosófico, na medida em que ela se liga tanto ao pensamento quanto à imaginação. E a própria prática de Montaigne guia-se por algo semelhante à *dýnamis* que define a Arte em questão. Assim, não apenas mostra o sentido filosófico da retórica, como enfatiza a imaginação como a responsável pelo discurso não apenas agradável, mas eficaz.

No ensaio “Sobre versos de Virgílio” Montaigne discorre inicialmente sobre a eloquência dos poetas Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e Lucrécio (99 a.C.-55 a.C.), e considera o pensamento como aquilo que promove o bom discurso, enquanto a imaginação amplia gentilmente o sentido das palavras. Entende-se que, mesmo que o pensamento e a imaginação operem juntos no que tange à vivacidade das formas, a *expressão* seria determinada pelo pensamento. Em seguida, pretende que em sua pintura, os objetos sejam impressos na alma com vivacidade: “[B] nossa gente (seus contemporâneos franceses) chama de estilo o julgamento; e de belas palavras as concepções ricas. Essa pintura é conduzida não tanto pela destreza da mão como por terem o objeto mais *vivamente impresso na alma*” (III, V, p. 132 – grifos nossos). Montaigne sustenta a ideia de que seu estilo se compõe essencialmente pela eloquência e, por conseguinte, pelo pensamento. Porém, de fato, será a ligação com a imaginação a responsável pela vivacidade do pensamento.

E, assim, termina dizendo que suas palavras significam mais do que dizem, que seriam as próprias coisas diretamente impressas na alma: “Plutarco diz que compreendeu a língua latina por meio das coisas; aqui também: o sentido ilumina e produz as palavras; não mais de vento, e sim de carne e osso. [C] Elas significam mais do que dizem” (III, V, p. 132). Portanto, conclui-se justamente o esperado: Montaigne alega promover escritos nos quais a imaginação, cumprindo sua função, seria a faculdade que devolve as imagens das coisas para as palavras, causando suas vivas impressões na alma. O discurso forma-se pelas palavras, cujo sentido ou forma será iluminado por seu aspecto imagético. Ao contrário de alguns de seus contemporâneos,

no entanto, compreende que o estilo ocorre pela conciliação desses dois elementos: retórica e filosofia, respectivamente, intelecto e imaginação. E dado que as coisas, após passarem pelo pensamento, onde são transliteradas, voltam a ter formas imagéticas, são impressas com mais força na alma. Essa união se esclarece ainda mais nas considerações, ainda no âmbito da eloquência, sobre o sentido de Pintura fundado por Quintiliano, como veremos posteriormente.

## 2.2 NATUREZA E ARTIFÍCIO

“Efetivamente, quem pode informar o ouvinte com mais cuidado, movê-lo com mais intensidade? Quem já teve tal charme?” (*Inst. Or.*, X, I, 110). Para Quintiliano, certamente, será aquele que com o vigor de seu gênio apresentar a mais bela eloquência.

O discurso simples e natural é sempre bem-vindo, seja para Quintiliano, seja para Montaigne, mesmo que seus objetivos não sejam exatamente os mesmos. Aquele demonstra sua predileção pelos termos “humildes” e “comuns” (X, I, 9): já Montaigne diz que “o *silêncio* e a *modéstia* são qualidades muito convenientes para a conversação” (I, XXVI, p. 230 – grifos nossos). A humildade sugerida aos termos é transposta para o *ser* modesto. Montaigne retira qualquer possibilidade de que o discurso seja técnico, como poderia ser o caso de Quintiliano, e o traz puramente para o âmbito da moral, ou seja, da vida posta em prática. A menção ao “silêncio” não consiste apenas numa cutucada em Quintiliano, quando enfatizou a figura do orador, daquele que fala com a boca, mas também na ideia de um não falar excessivo, em que se deixa o tom professoral de lado, promovendo outro tipo de discurso parlatório.

Se para Auerbach a *conversação* foi a forma encontrada por Montaigne para manifestar personalidade ao discurso, transmitindo impressões vivas a respeito do objeto retratado, a saber, Michel de Montaigne, temos dois aspectos relevantes: o primeiro corresponde ao modo como se considera a pintura e, conseqüentemente, seu objeto pictórico, a saber, em sentido *metafórico*. Em relação a esse sentido metafórico, as palavras ou conceitos são utilizados para *descrever* e *definir* o sujeito, o que o faz ser representado pelo intelecto, deixando-o ainda no âmbito da lógica ou plano textual. Já o segundo relaciona-se ao direcionamento para a consistência dessa naturalidade, que se refere ao tom pessoal conferido ao discurso. Após analisarmos esses dois aspectos,

esclareceremos se a naturalidade pretendida por Montaigne de algum modo se relacionaria a outra forma de concepção acerca de sua pintura.

Vimos que as próprias palavras possuem em si mesmas as imagens correspondentes para compor o autorretrato. Compreender a pintura como metáfora, no entanto, desloca-a de seu sentido legítimo. A metáfora tem por função criar uma imagem distinta do objeto que procura ilustrar.<sup>15</sup> Assim, a pintura em sentido metafórico serve para ilustrar outra coisa que não o próprio objeto retratado. Esse modo de considerar a pintura difere-se da outra possibilidade interpretativa, ou seja, daquela que considera a pintura como componente estrutural e que leva em conta a formação natural de imagens na composição.

De fato, há muitos sentidos metafóricos na obra de Montaigne e que não devem ser desprezados. Inclusive a metáfora aplicada à ideia de autorretrato, pois ela ilustra importante aspecto da obra: o projeto de autoconhecimento. Mas, no que tange à noção de pintura em sua própria existência estrutural, indo além de uma representação por *ideias* de uma espécie de apresentação que Montaigne faz de si mesmo, os caminhos a serem seguidos devem ser outros.

Em concordância com a maneira metafórica como Auerbach aborda o tema, encontramos uma mesma disposição dos conceitos entre alguns de nossos comentadores contemporâneos, que desenvolveram discussões sobre a pintura a partir da ideia de *eu* como o foco central, e através de *conceitos*. De fato, considerando que Montaigne apresenta a ideia de pintura através de palavras, nada mais comum que o tratamento se dê dessa forma. O problema de considerar a pintura apenas em sentido metafórico e, por conseguinte, o eu apenas como um conceito, consiste justamente nas soluções negativas que impossibilitam que a própria ideia de pintura persista. Pois, essa abordagem por meio do sentido intelectual das palavras, ao invés de criar a possibilidade de haver uma representação, de fato, imagética do sujeito, impossibilita a existência do próprio sujeito.

Em seu livro *O eu nos Ensaios de Montaigne*, a comentadora contemporânea Birchall (?) faz uma síntese sobre algumas interpretações, entre as quais a do Auerbach, assim como de Villey, do comentador contemporâneo Brahami (?), Jules Brody (?) e Gérard Defaux (1937-2004), e apresenta sua própria investigação, que nos auxilia a

---

<sup>15</sup> Sobre o sentido de metáfora, ver tópico 2.4.



compreender o problema e pensarmos numa nova direção. Em algumas dessas interpretações, entende-se, inicialmente, em termos estruturais, o *eu* montaigneano enquanto um *conceito*, cuja definição delimitaria o objeto do autorretrato. E, por conseguinte, pretender-se-ia a imagem pictórica a partir do sentido conceitual do termo em questão. Porém, dada a enorme crítica que Montaigne lança à linguagem, à razão, principalmente na “Apologia de Raymond Sebond” (II, XII), assim como ao aspecto oscilante do eu, torna-se impossível delimitar determinado objeto. De modo que a seguinte questão é colocada por Defaux, como as apresentou Birchal: “como falar ainda de uma pintura de si, dado que Montaigne nega, em vários momentos, as próprias condições de sua realização? [...] Ele parece ter esquecido as conclusões da ‘Apologia’, ou seja, de que não há um *eu* como objeto a ser conhecido para além do seu próprio vazio e inanidade” (DEFAUX *apud* BIRCHAL, 2017, p. 125).

De fato, se procurarmos o objeto do autorretrato pela definição do eu montaigneano delimitada pelos juízos proferidos pelo filósofo, jamais o encontraremos. Mesmo que participem da composição, os próprios pensamentos, a razão, são desconsiderados enquanto ferramentas *diretas* e *únicas* para a produção de imagens.

A metáfora pictórica pode ser compreendida como um primeiro passo de ligação entre as palavras e imagens. Mesmo que ela possa voltar-se incessantemente apenas para o exame do sentido teórico, enfatizando o uso primordial do intelecto, sem transcender o sentido para o uso da imaginação, ela mesma insinua a possibilidade de darmos continuidade às operações da imaginação, rumo à investigação das estruturas para a formação das imagens.

Algumas interpretações dos pesquisadores atuais, inclusive algumas cujas conclusões são negativas acerca da existência de uma pintura, oferecem caminhos interessantes ao problema: mesmo partindo da ideia do eu enquanto conceito e delimitando esse *conceito* como tema central do autorretrato,<sup>16</sup> o que conduz à constatação da impossibilidade de que o eu seja representado devido à suas próprias características oscilantes e à falibilidade da linguagem e da razão, apresentam novas concepções sobre o eu.

---

<sup>16</sup> Telma Birchal indica o primeiro parágrafo do ensaio “Da amizade” como uma forma de compreender que a pintura montaigneana também poderia se caracterizar pela estruturação do texto e não apenas pelo conceito de eu. (BIRCHAL, 2007, p. 150-162).

A interpretação de Brahami acerca da filosofia montaigneana, por exemplo, contribui para o esclarecimento sobre o modo como as faculdades humanas operam no seio da obra. Este comentador, ao mesmo tempo em que conclui pela impossibilidade de representação de um sujeito se o considerarmos enquanto conceito, apresenta uma nova figura humana: “o homem, que não é mais definido pela razão, [...] se constitui como o ser no qual se tece o complexo [...] da imagem e do afeto” (BRAHAMI, *Le travail du scepticisme*, 2001, p. 55, *apud* BIRCHAL, 2007, p. 138).<sup>17</sup>

Ao considerar a *razão* e a *sensibilidade* como vinculadas à *imaginação*, Brahami nos oferece a possibilidade de pensarmos na existência de uma pintura que se efetivaria, justamente, através dessas faculdades. Ou seja, dado o lugar dessas faculdades operantes na filosofia de Montaigne, não mais pensaríamos num texto que proporcionaria apenas a articulação dos pensamentos, mas também da imaginação e sensibilidade, gerando outras formas de percepção.

Nesse sentido, como diria Birchal, complementando os pensamentos de Brahami, “o que teríamos é a experiência, não de um *eu* pessoal, mas a de uma interioridade impessoal, ao modo da pura sensação” (BIRCHAL, 2007, p. 140). Mesmo que esse eu pessoal ainda esteja no plano da imaterialidade, neste contexto, ele já se mostra como algo palpável à determinada experiência. É válido mencionar que Auerbach deixa sugerida a mesma possibilidade, conforme as seguintes palavras: “ainda é o ser que aparece, enquanto se representa a mudança” (AUERBACH, *L’humaine condition*, p. 153, *apud* BIRCHAL, 2007, p. 131). E o ser, portanto, jamais será compreendido pela representação linguística, trata-se de uma experiência!

Concordando com Brahami e Birchal, se compreendermos o sujeito enquanto um ser onde se constitui o “complexo da imagem e do afeto”, assim como, a ideia de uma experiência de uma “interioridade pessoal” em forma de “pura sensação”, podemos continuar a reflexão estendendo-a à ideia de pintura. Ou seja, a partir do momento em que a experiência do espectador de uma interioridade pessoal pode vir a ser preenchida pelo próprio conteúdo que se manifesta na obra e que se traduz pelo ser de Montaigne, podemos vislumbrar a própria imagem do autorretratado, e podemos, inclusive, vislumbrar a almejada objetividade da própria percepção.

---

<sup>17</sup> Pedimos licença para utilizar os recortes dos textos de outros autores já feitos por Telma Birchal e que contribuem e nos direcionam com precisão à nossa discussão.

O contato com a obra de Montaigne deixa claro que o autorretrato se compõe por distintos elementos, tais como impressões, juízos, sentimentos, observações do autor sobre si mesmo e sobre o mundo exterior, etc. Não significa, portanto, que o conteúdo a ser retratado seja algo que poderia se sintetizar num único conceito ou numa única imagem, mas de todos os assuntos pertencentes a um único espírito humano, a todo e qualquer espírito humano.

Assim sendo, formam-se inúmeras imagens, que não caberiam num autorretrato tradicional, mas caberiam, talvez, num frontispício com inúmeras alegorias, resultando na imagem do espírito, por assim dizer. Ou seja, embora a representação do sujeito, tal como se pretendeu (enquanto a fisionomia de um homem que mostra apenas um ângulo de sua face, delimitada por uma definição) não seja possível, isso jamais significaria a inexistência de imagens contidas na composição dos *Ensaaios* e que poderiam ilustrar os movimentos internos de um único sujeito.

Dentro desse mesmo contexto e desses mesmos direcionamentos referentes à concepção de experiência, Birchall nos traz conclusões coerentes relativas ao problema sobre se a pintura de Montaigne seria real ou ficção, ou, então, natural ou artificiosa. A partir do exame do ensaio “Do arrependimento”, ela enfatiza a ideia da experiência como desmistificadora do problema levantado, como diz:

Nesse quadro, a discussão dos intérpretes, sobre se o eu de Montaigne é real ou uma ficção, perde seu sentido. Nem substância, nem vazio; nem cópia, nem ficção literária, a experiência de si reside na possibilidade de distanciamento em relação a si e de retomada de si mesmo, dissolvente de toda experiência absoluta, mas experimentada mesmo assim, num saber de si não como *objeto*, mas como *sujeito*. (BIRCHALL, 2007, p. 187 – grifos nossos).

Dissolvido o conceito de eu na experiência que se tem dele, parece haver a possibilidade de retomada do próprio eu, como diz a autora. E também parece haver a possibilidade de retomada da *imagem* do próprio sujeito Montaigne. Na justa medida em que se tem a experiência de si mesmo, através do contato com a obra, há o distanciamento em relação à própria obra e, por conseguinte, ao sujeito que ali se manifesta.

Um retorno à ideia de conversação sobre a qual Montaigne se pronuncia com seus autores, pode esclarecer melhor esse distanciamento e retomada do eu: a experiência de si mesmo indica a própria experiência com a qual Montaigne se ocupa ao

dialogar vivamente com as obras de seus antepassados, só que agora ela estende-se ao leitor dos *Ensaio*s, que passará pelo mesmo exercício reflexivo e interno, ocasionado pela movimentação intrínseca à obra. Ao mesmo tempo em que é possível ocorrer a fusão de Montaigne com seus interlocutores, o filósofo sempre retornará à consistência de seu próprio ser. E o mesmo ocorre com o leitor dos *Ensaio*s, que visualizará, distintamente de si, a imagem do autor.

Será o próprio discurso natural que auxiliará na experiência do sujeito Montaigne, assim como a de seu leitor. Porém, a elaboração estilística que Montaigne faz em toda sua obra, ocasionando determinadas experiências, a conversação com Quintiliano pautada em grande conhecimento da Arte, faz-nos questionar, momentaneamente, neste sentido estrutural, a possibilidade de naturalidade do discurso. É claro que no resultado final encontraremos a simplicidade dada pelo tom pessoal e conversativo. Mas, e o que vem antes da conquista da simplicidade? Não temos como desprezar a grande erudição de Montaigne que participa da composição, mesmo que em fins últimos seja para dissolvê-la na modéstia discursiva.

A vontade pela naturalidade é algo a ser fortemente considerado quando pensamos na pintura montaigneana. Seguem as palavras do autor, em sua epígrafe:

[A] Quero que me vejam aqui em minha maneira simples, natural e habitual, *sem apuro e artifício*, pois é a mim que pinto. Nele meus defeitos serão lidos ao vivo, e minha maneira natural, *tanto quanto o respeito mo permitiu*. Pois, se eu tivesse estado entre aqueles povos que se diz viverem ainda sob a doce liberdade das primeiras leis da natureza, asseguro-te que de muito bom grado me teria pintado inteiro e nu. (I, *Ao leitor*, p. 04 – grifos nossos).

Nessa passagem encontramos sugerida a ideia de uma pura natureza *versus* o artifício, propondo uma separação que parece ter sido bem sistematizada, posteriormente, por Jean-Jacques Rousseau. Este define a vida conforme o estado de natureza, da seguinte forma: “vida puramente animal, limitada às sensações puras ‘e com muita dificuldade aproveitando-se dos dons que lhe oferecia a natureza’. Os acontecimentos principais dessa vida eram a alimentação e a sexualidade, mas não implicavam quaisquer relações contínuas dos humanos entre si” (ROUSSEAU, 1999, p. 21). Para Montaigne o termo *natureza* também adota esse sentido amplo e compreensível como oposto àquilo que denotaria artifício cultural. Esse sentido de naturalidade, no entanto, jamais seria possível para um homem europeu do século XVI,

disposto na posição na qual Montaigne se encontrava, da mesma forma como o seria para os povos não civilizados e que sequer utilizavam-se de roupas, ou mais próximos das “primeiras leis da natureza”.

Porém, ele utiliza esse sentido ideal de natureza selvagem como pedra de toque para distanciar-se ao máximo possível dos artificios, sejam eles culturais, sejam relativos a determinado uso dos artificios. Como observamos no contexto da citação acima, a aproximação ao estado natural, *versus* o artificioso, parece significar algo de maior valia para Montaigne. E, desse modo, os possíveis defeitos da obra residirão naquilo que surgir em oposição à naturalidade.

Tanto é assim que ele procurará pintar seu autorretrato da maneira mais natural que lhe convém: “nele meus defeitos serão lidos ao vivo, e minha maneira natural, tanto quanto o respeito mo permitiu”. Ora, justamente por procurar a naturalidade, não seria artificioso, por parte de Montaigne, pintar-se de outra maneira diferente daquela que lhe é própria? Ele ainda considera todo o artifício existente em seu espírito como fazendo parte de *sua própria natureza*.

Mesmo que Montaigne faça a comparação entre a civilização europeia e as tribos indígenas brasileiras – como sabemos, ele teve oportunidade de travar contato com alguns Tupinambás –, ele apenas anuncia a distinção entre cultura e natureza. E não chega a instituir essa separação como o fez, sistematicamente, Rousseau, muito provavelmente pela influência do autor dos *Ensaaios*. Quando Montaigne dedica um ensaio aos canibais, a fim de relativizar o sentido de *bárbaro*, deixa claro não apenas que há muita civilidade na tribo em questão, mas também muito barbarismo entre os europeus. Enfatiza, no entanto, que os canibais vivem mais próximos da natureza física. E neste momento questiona a soberania da arte sobre a natureza: “[A] não é razoável que a arte ganhe o ponto de honra sobre nossa grande e poderosa mãe natureza. Tanto sobrecarregamos com nossas invenções a beleza e riqueza de suas obras que a sufocamos totalmente. No entanto, por toda parte em que sua pureza reluz, ela causa extrema vergonha a nossos vãos e frívolos empreendimentos [...] Todos os nossos esforços não conseguem sequer chegar a reproduzir o ninho do menor passarinho, sua contextura, sua beleza e a utilidade de seu uso, e tampouco a tecedura da mísera aranha” (I, XXXI, p. 308).

Para Montaigne, a arte tem enorme valor. Enfatiza a arte existente naturalmente na natureza. Pretende que a beleza dessa arte possa vir a ser utilizada nas obras

humanas. E é sobre essa naturalidade que se debruça Montaigne: naturalidade que não se distingue da arte, mas que, ao contrário, a embeleza, retirando dela todo o aspecto artificial. Esse é um ideal pretendido por Montaigne, mas, certamente, não atingido com total perfeição.

Não podemos descartar o fato de Montaigne ter um espírito douto, formado pela leitura de muitos homens também doutos. Assim sendo, ele poderá apresentar-se tão somente como mais próximo à natureza tal como lhe é permitido, à sua própria natureza – mesmo que para ser natural à sua maneira deva utilizar-se de artifícios. Ou seja, pintar-se-á com vistas ao seu modo *habitual* de ser e, conseqüentemente, dado o seu contexto social, o artifício não deverá ser desconsiderado. O que não significa necessariamente que o uso de artifícios consistirá num falseamento de sua pintura, mostrando ou escondendo aquilo que a descaracterizaria. Montaigne utilizará toda a arte que lhe convém, assim como todo escritor ou pintor típico do século XVI, mas sempre visando a naturalização. Assim como é o caso do pintor Rafael (1483-1520) que, como menciona Pommier: “Para Vasari, um retrato de Rafael é uma criação que dá o sentimento de natural. Da fidelidade do verismo ao real da imagem de cera, ao retrato que dá ilusão de real por sua *potência criativa*, é toda a distância entre do naturalismo ao natural” (1998, p. 94 – grifos nossos).

Ora, o artifício não poderia ser compreendido, portanto, como uma espécie de técnica a favor da volta à naturalidade, contrariando o artifício utilizado apenas para a persuasão, desconsiderando esse aspecto desonesto, por assim dizer, da Arte Retórica?

Em analogia à discussão sobre o caráter da retórica, vista anteriormente, temos agora que, em Montaigne, todo o artifício que poderia ser sofisticamente utilizado para a estruturação de um discurso será utilizado em prol da naturalidade. Torna-se nítida essa ideia por meio da discussão com Quintiliano – que indicou em suas *Instituições* a importância do tom natural para a expressão bem elaborada – e ainda no ensaio “Da educação das crianças”, no trecho sobre a escolha das melhores vestimentas.

Montaigne elege a maneira natural, desprovida de artifícios, como uma estratégia para seu intento estilístico e filosófico de que se apaguem as palavras sob a luminosidade das coisas. É válido mencionar que, na discussão em questão, há dois planos de significação textuais ao menos. Por um lado, encontramos as considerações do filósofo sobre a maneira natural com que lhe convém escrever, com a finalidade de realizar a vivacidade do discurso. Por outro lado, há as considerações morais referentes



ao contexto social francês do século XVI. Ambos os assuntos são intercalados pela *metáfora* das vestimentas de modo tal que chegam a se confundir. Uma separação sistemática, no entanto, revela a particularidade da discussão sobre o estilo da obra. A metáfora das vestimentas é retirada do texto de Quintiliano e subvertida para a finalidade pictórica.

O uso da retórica por parte de Montaigne não ocorre sem maiores motivos e sem características específicas. O entendimento acerca do modo como Montaigne dialoga com as *Instituições* revela-nos não apenas um posicionamento filosófico que vincula filosofia e retórica, retirando o caráter meramente instrumental desta arte, como também nos conduz ao esclarecimento do modo como sua pintura poderia ser considerada natural na mesma medida em que se utiliza de tantos artifícios (retóricos).

No caso de Quintiliano, apenas o título de um de seus parágrafos já denuncia sua posição: “Que o belo da elocução deve ser natural, e não contrafeito, simples, e não afetado” (III, Prol., artigo III, parágrafo I, p. 13). A explicação de seu posicionamento se dá por meio de um discurso moldado como exemplo daquilo que afirma, i.e., ao mesmo tempo em que justifica, ilustra o texto, denotando simplicidade pela escolha de *lugares-comuns*: “e da mesma sorte assim como 'um vestido decente, e majestoso dá autoridade aos homens', como diz o verso grego, e pelo contrário o feminino e supérfluo não tanto enfeita o corpo, quanto descobre a leviandade do espírito, assim este estilo transparente, e de furta-cores, para assim dizer, de alguns, efemina, e enerva os pensamentos, que se cobre com semelhante traje” (III, Prol., artigo III, parágrafo I, p. 13).

Montaigne, por sua vez, diz adotar as vestimentas da “juventude” contemporânea, que “manifesta uma altivez desdenhosa desses ornamentos estrangeiros e despreocupada de artifícios” (I, XXVI, p. 257). Sua despreocupação consiste numa perspicaz crítica ao ornamento das vestimentas utilizado por Quintiliano. Ou melhor, numa *reformulação* dos ensinamentos obtidos que preceitua a naturalidade do discurso:

[B] De bom grado venho imitando esse descaso que se vê em nossa juventude, no porte de suas vestimentas: o manto de banda, o capote em um ombro, uma meia mal esticada, o que manifesta uma altivez desdenhosa desses ornamentos estrangeiros e despreocupada de artifícios. Mas acho-a ainda mais bem empregada na forma do falar. [C] Toda afetação, sobretudo na jovialidade e liberdade francesas, cai mal para o cortesão. E numa monarquia todo fidalgo deve ser educado à maneira de um cortesão. [C] Por isso, fazemos bem em nos desviar-nos um pouco para o natural e o despretenso [...]. *O discurso que está a serviço da verdade deve ser simples e sem artifício* (Sêneca, Ep., XL) [C] Assim como no trajar-se é pobreza de espírito querer distinguir-se por alguma

característica particular e inusitada, da mesma forma na linguagem a busca de expressões novas e de palavras pouco conhecidas provém de uma ambição pueril e pedantesca. (I, XXVI, p. 257).

Por um lado, poderia parecer que Montaigne, ao dizer que imita a juventude “desdenhosa dos ornamentos estrangeiros”, coloca-se em direção contrária a Quintiliano, por este ser estrangeiro e por ser um escritor antigo. Por outro lado, aquilo que Montaigne aplaude nos jovens consiste, justamente, nas recomendações de Quintiliano: “voltar-se para o natural e despretensioso”, porquanto a *afetação* não cabe bem a quem quer que seja.

Como diz Quintiliano, a afetação do discurso – o uso exagerado dos ornamentos, “o estilo transparente, e de furta-cores” – revela antes a falha do espírito, que precisa enfeitar o discurso para esconder a falta de pensamentos. Montaigne e Quintiliano concordam que o estilo, e seu uso de artifícios, consiste numa estratégia para que os pensamentos possam ser melhor transmitidos, e não possui, portanto, uso apenas estético: está a serviço da filosofia.

A naturalidade do discurso caracteriza-se como uma estratégia retórica para gerar empatia, por parte do leitor, para com o texto, evocando o afeto ou sensibilidade. De modo que a beleza do artifício apenas aparece por meio da sensação de aproximação, pela naturalidade.

Podemos ampliar o entendimento acerca do emprego dos artifícios com a explicação de Emanuele e Plebe sobre os artifícios retóricos:

As chamadas “figuras” (ou artifícios) da elocução não são apenas uma série de manipulações verbais enumeradas à maneira de um catálogo, mas surgem em relação com alguns importantes procedimentos de pensamento [...] reconectando as figuras retóricas às suas matizes de pensamento através [...] dos “lugares-comuns”, elas perdem o caráter de artifício exterior, consideradas banalidade: a figura de retórica torna-se, então, a tradução verbal de uma atitude mental, por vezes até mesmo filosófica. (EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 144-145).

As imagens não apenas se ligam aos pensamentos, mas também os sintetizam, porquanto numa única imagem concentra-se grande bagagem significativa ou inúmeros pensamentos. Há, no entanto, um ornato específico para a íntima ligação entre as palavras e imagens, como discutiremos na sequência.

Antes, faremos uma pausa para tratar de outro aspecto importante: o sentido de imitação proferido por Montaigne. Considerando a ênfase do filósofo em relação ao empréstimo que faz dos adornos das *Instituições Oratórias*, neste caso, além de mostrar fidelidade aos preceitos de Quintiliano, ele chama a atenção para o fato de que a própria *imitação* deve ser feita com engenho, caso contrário, significa tão somente uma paráfrase nula. É preciso compreender a forma, a essência dos preceitos. E, na medida em que se compreende isso, surge a *verdadeira* naturalidade e *propriedade* do autor, conferindo sua *criação* estilística.

### 2.3 IMITAÇÃO E ESTILO

Saber imitar é uma necessidade essencial para a vivacidade do discurso. A *imitação*, porém, tem sentido determinado e jamais deve ser confundida com a paráfrase. Ao contrário, por mais estranho que possa parecer, é justamente por meio dos recursos da imitação que Montaigne pode vir a criar estilo próprio. Como considerou: é fraqueza de espírito tão somente reproduzir as belas palavras que se observam nos textos exemplares.

Mesmo que o sentido imediato atribuído à imitação em algumas línguas latinas seja o de cópia, aqui devemos ficar atentos ao outro sentido. Como diz Pommier sobre o sentido de imitação, como um recurso muito utilizado no retrato:

No italiano do século XVI, vemos aparecer uma distinção essencial entre *imitare*, “dar a imagem de alguma coisa”, e *ritrarre*, “dar a cópia literal, traço a traço, de alguma coisa”; por isso que às vezes é difícil de traduzir *imitare* por “imitar”, na medida em que o termo francês inclina-se irresistivelmente ao lado de copiar. (POMMIER, 1998, p. 16).

O sentido de *imitare*, muito semelhante ao preceito retórico de *imitação*, relaciona-se à *imagem* tanto no âmbito do retrato quanto no âmbito literário. Nos *Ensaio*s, a discussão sobre a imitação advém do contato de Montaigne com os tratados retóricos, nos quais a imitação é vista como uma atitude prudente do aspirante a escritor, como diz Horácio em sua *Arte Poética*: “a ser o primeiro a encenar temas desconhecidos, ainda não explorados, é preferível transpor para a cena uma passagem da *Iliada*” e “eu o aconselharei como *imitador ensinado*, observar o modelo da vida e dos

caracteres e daí colher uma linguagem viva” (*Arte Poética*, 128-130, p. 59 e 315-317, p. 64 – grifos nossos).

Horácio incentiva a criação estilística como fundamental para a realização de uma boa obra. Oferece a licença para o escritor que queira inventar novas palavras e novos temas, e recomenda que o faça com prudência: “se acaso ideias nunca enunciadas impuserem a criação de expressões novas, será o caso de forjar termos que não ouvira os Cetegos de túnica cintada (nota: família tradicional, tardou a adotar túnicas de modelos novos). Tomada com discrição, tal liberdade será consentida e palavras novas em folha terão curso quando pingarem da bica grega, numa derivação parcimoniosa” (*Arte Poética*, 49-54, p. 56).

Montaigne segue as recomendações de Horácio, mas diferencia-se, porém, nesse aspecto: elege, para a criação de seu estilo, a naturalidade ou a linguagem simples, ao modo da linguagem falada. Ele considera, portanto, atitude presunçosa buscar pelo novo, apenas por apelo à vaidade ou à aparência, sem propósitos mais valiosos. Já Horácio, mesmo recomendando a precaução, tratava como algo natural a mudança da linguagem, desde que de maneira cuidadosa. E a seguinte metáfora ilustra como ele entendeu essa transformação da língua, a saber, paulatinamente: “como, à veloz passagem dos anos, os bosques mudam as folhas, que as antigas vão caindo, assim perece a geração velha de palavras e, tal como a juventude, florem, viçosas, as nascidiças” (*Arte poética*, 61-62, p. 57).

Conforme disseram Plebe e Emanuele (1992, p. 43), oferecendo uma visão contemporânea, em interpretação da *Arte Poética* de Horácio, seria muito arriscado propor um novo conceito ou tema, pois facilmente incorre-se na banalidade, porquanto muito comum seria pensar estar dizendo algo novo e inusitado, enquanto, na verdade, apenas se repete algo já dito anteriormente.

Há concordâncias de Montaigne para com Horácio, no entanto. Opta, pelo modo horaciano, pelo exercício da criação estilística, da imitação e, também, da *linguagem viva*. Essa concordância estender-se-á a Quintiliano, que aborda o tema semelhantemente.

Quintiliano também sugere que se faça uso da imitação e que, simultaneamente, o escritor crie seu estilo. Como diz na seguinte passagem: “o que quer que resulte semelhante a algo precedente é inevitável que seja de menor valor do que o que é imitado; do mesmo modo que a sombra vale menos do que o corpo que a produz, a

reprodução vale menos que o original, os gestos imitados valem menos que os autênticos” (*Inst. Or.*, X, II, XI – passagem retirada de EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 35).

Para Quintiliano, conforme Emanuele e Plebe, é essencial que o imitador seja inteligente, porquanto a imitação bem feita resulta, de antemão, em “variações originais” (Cf. EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 41).<sup>18</sup> Desse modo, a imitação será um ponto de partida para que se crie com engenho. Não se trata apenas de imitar outro autor, o que não faria nenhum sentido, mas de basear-se nas estruturas pré-determinadas para que, a partir delas, haja a criação estilística.

Entender esse sentido essencial de imitação faz-nos compreender o posicionamento de Montaigne acerca da conversação, no ensaio “Da arte da conversação”. Mesmo que o filósofo afirme instruir-se antes pela oposição do que pelo exemplo, “mais por evitar do que por acompanhar” (III, VIII, p. 204), isto não quer dizer que ele desconsiderou a imitação, mas que, a partir dela, foi capaz de criar a conversação como uma espécie de diálogo vivo, no qual a concordância e a discordância correspondem a um único espírito, porém com a presença de muitos outros: “[B] nosso espírito se fortalece pela comunicação com espíritos vigorosos e ordenados [...] Gosto de contestar e discorrer, mas isso com poucos homens e para mim” (III, VIII, p. 206). Tanto a contraposição quanto a concordância não passiva, realizam, além do exercício formativo de argumentos próprios, a formação do estilo de Montaigne – ademais, não seria esse modelo de oposição semelhante ao método socrático ou pirrônico...?

Na seguinte passagem, o filósofo deixa claro em que medida sua investigação e, por conseguinte, sua criação, miram-se antes na estrutura das composições:

[B] Não prejudicamos o assunto quando o deixamos para examinar o meio de tratá-lo; não me refiro a um meio escolástico e artificial, refiro-me a um meio natural, de um entendimento sadio [...] pois estamos tratando da maneira, não da matéria do dizer. Minha tendência é atentar tanto à forma como para a substância, tanto para o advogado como para a causa, como Alcebiades preconizava que o fizesse. (III, VIII, p. 211, 213, 215).

---

<sup>18</sup> “Em geral, é mais fácil acrescentar algo ao modelo do que reproduzi-lo de forma idêntica. A semelhança é algo tão difícil que nem mesmo a natureza é capaz de realizá-la, tanto assim que mesmo as coisas que parecem ser muito semelhantes ou iguais sempre se distinguem por alguma diferença” (*Inst. Or.*, X, X, *apud* EMANUELE, PLEBE, 1992, p. 42).

Em relação à correspondência com a verdade, Montaigne não se importa tanto com os juízos proferidos em seu autorretrato, que são oscilantes e podem contradizer-se mutuamente, mas, certamente, tanto o conteúdo quanto a estrutura de sua obra devem ser considerados. Baseando-se em instruções de autores antigos sobre a composição de um texto, Montaigne imita-os em muitos casos, na medida em que se utiliza da essência de seus argumentos. E, assim, torna-se capaz de criar seu estilo ensaístico, imitando seus autores e, como deveria ser, de forma inusitada, à sua maneira estabelece conversa viva com os textos lidos e produz novos efeitos literários.

Em suma, a interpretação de Montaigne sobre o assunto consiste na ideia de que a imitação bem feita relaciona-se à personificação do conteúdo transmitido: “toda uma multidão adota incontinenti a imitação do falar, por sua facilidade; a imitação do *julgar*, do *imaginar* não é assim tão fácil” (I, XXVI, p. 258). Ora, não é isso que Montaigne faz ao promover as conversações? O movimento de seu texto espelha o movimento de seu espírito ativo em sua reflexão própria. Os elementos dessa reflexão são, portanto, a imaginação, o julgamento ou razão.

Neste mesmo contexto, elucida-se, então, a necessidade de unidade conferida pela visualização do estilo: “[A] não gosto de texturas em que as junções e as costuras apareçam, assim como em um belo corpo não devemos conseguir contar os ossos e as veias” (I, XXVI, p. 257). E, ao mesmo tempo, ao contrário do que ele disse antes, esses temas também podem ser considerados separadamente, enquanto boas frases, sobre assuntos interessantes: “[A] que se faça, diz Horácio, a obra perder todas as costuras e medidas [...] ela não se alterará por isso: seus próprios fragmentos serão belos” (I, XXVI, p. 254).

Ademais, observa-se que o filósofo coloca essas duas noções, razão e imaginação, como contidas num mesmo âmbito de significação. Quer dizer que aquele que bem compreende o sentido de eloquência, este sim faz o uso do julgamento e da imaginação. Afirmação tal que pode ser compreendida como uma emulação, por meio da qual a imaginação não estaria nivelada abaixo do julgamento, no que tange à discussão filosófica; pelo contrário, ambos possuem o mesmo valor.

Agora, examinemos em que medida a retórica pode contribuir para essa conciliação que Montaigne propõe. Ao que tudo indica, há elementos retóricos que agem justamente nesse sentido, como vimos rapidamente ser o caso da *eikonologia* e, como veremos agora se o caso da *enargueia*.



## 2.4 PINTURA COMO ENARGUEIA

Num retorno às *Instituições Oratórias*, encontram-se as Pinturas, como primeiro grau de Ornato, e que, ao que parece, correspondem como elementos estilísticos, à estrita vontade de Montaigne, no que diz respeito à intenção de iluminar as palavras à viva imagem das coisas. Para Quintiliano, a figura da *enargueia* é o expediente estilístico que literalmente realiza isso. Sobre a *enargueia*, ele diz:

Com efeito, é um grande ornato o *pintar os objetos, de que falamos, com tal viveza, que parecem estar-se vendo*. Pois um discurso, que não passa do ouvido, e que narra simplesmente as coisas, de que o Juiz toma conhecimento, não faz tanta impressão, nem se apodera plenamente dos corações, como o que *pinta os objetos, e os põe presentes aos olhos do espírito*. (*Inst. Or.*, Prol. L. VIII, artigo I, parágrafo V, p. 65-66 – grifos nossos).

Investigaremos agora a possibilidade de atribuir à pintura, em uso estilístico, semelhança a esse mesmo ornato, cujas palavras elevam seus objetos a imagens. E isto de modo tal que os objetos da filosofia, mesmo que se componham por meio de ferramentas como as palavras ou a razão, realizam-se, todavia, enquanto *imagem*, com auxílio da operação da imaginação. Ora, dado que a linguagem escrita, que se vincula ao intelecto, pode assumir esse sentido de Pintura, próprio da Retórica Clássica, haveria uma relação entre esse procedimento estilístico como forma de expressão e o sentido preciso de pintura, que parece se instituir na filosofia montaigneana?

A definição de *metáfora* oferecida por Quintiliano pode auxiliar no entendimento desse aspecto da filosofia dos *Ensaaios*. Em sua discussão sobre a eloquência, o autor classifica a metáfora como um primeiro gênero dos Tropos (terceiro grau de ornato) que serve para significar. Ou seja, a metáfora não serve apenas para ornar o discurso, mas para dar significado ao conceito: nela “pois, *transfere-se* o nome, ou o verbo do lugar, em que é próprio, para aquele, em que, ou não há o próprio, ou o metafórico é melhor que o próprio” (III, artigo I, Dos tropos que servem para significar. 1º Gênero: Metáforas, p. 111-112 – grifo nosso).

A pintura, no seio dos *Ensaaios*, certamente pode vir a adotar caráter metafórico. Ainda que a metáfora possua caráter íntimo em relação aos conceitos com os quais estabelece vínculo, ela os mantém numa relação de transferência. De modo que a expressão “é a mim que pinto” substituiria “é a mim que descrevo”. Neste sentido, a

pintura não se vincula intimamente ao próprio texto, pois significa um elemento de substituição. Diante de algumas passagens encontradas ao longo dos ensaios, no entanto, Montaigne exige que se considere a pintura como algo que se liga mais profundamente a sua obra. Por exemplo, além de ele repetir inúmeras vezes a presença do autorretrato e de observar que os assuntos se encontram todos vinculados uns aos outros, vimos que ele pretende que a estrutura de sua obra, somada ao seu estilo, seja levada em consideração, pois trata antes da maneira do que da matéria.

Observa-se que a *enargueia* é um tipo de Pintura, assim como seria o Conceito, cujo quadro compõe-se com palavras. Ou seja, o objetivo desse ornato relaciona-se à formação de imagens através do texto. Enquanto Pintura ela não deve ser compreendida como um ornato num sentido fraco. Não significa um mero enfeite do discurso, mas um recurso retórico para a própria construção da eloquência. Segundo Quintiliano, ela dá a forma ao quadro e não se trata de uma figuração que se oferece paralelamente ao objeto, mas ilustra e descreve o próprio objeto, simultaneamente; oferecendo uma única imagem. Agora, compreende-se que a relação entre a imagem e a palavra não denota artificialidade, mas consiste num procedimento comum e natural, enfim, numa opção estilística existente já na época de Quintiliano.

A pintura montaigneana, por sua vez, surge por meio do empréstimo do “manto ou adorno” das *Instituições*. A *enargueia* contextualiza a pintura num sentido mais visceral: a pintura configura a estrutura ampla da obra. Neste sentido, a pintura compõe-se tanto por palavras quanto por imagens. Ou seja, a imaginação ilumina as palavras que, por conseguinte, passam a adotar a forma de imagens. Por meio dessas imagens realiza-se o sentido de cada uma das operações textuais, dos planos de significação, antes obscurecidos pelas ambiguidades na lógica textual – como se fossem blocos de impressões imagéticas que, ao se unificarem pela operação da imaginação, realizam-se num único corpo, ou seja, nos *Ensaaios*. O próprio entendimento deste sentido de pintura exige de antemão uma impressão advinda da leitura e que apenas se confirma com o exame aprofundado do texto.

Todas as imagens que o leitor pode visualizar a partir da leitura da obra, evocarão o temperamento de Montaigne, seu autorretrato. A pintura se compõe na obra não pelo que Montaigne diz acerca dela, mas pela totalidade da obra. As menções à pintura são direcionamentos para que o leitor possa vir a ampliar sua percepção sobre o que naturalmente está acontecendo na obra. Para que ele preste a atenção a seus próprios

movimentos internos e a suas experiências provocadas pelo contato com as imagens percebidas sobre a fisionomia de Michel de Montaigne. A ideia de pintura, portanto, apenas enfatiza o que é mais natural em um texto como os *Ensaaios*, a saber, a formação de imagens do ser do próprio autor.

### 3 A RESISTÊNCIA DO SENSÍVEL

Essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele “pensa por meio da pintura”.

Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*.

A separação entre a imaginação e o intelecto teve matiz variado na história da filosofia. Sabemos, por exemplo, que essa distinção foi bem demarcada na época moderna, posteriormente aos escritos de Montaigne. Os *Ensaio*s surgem pouco antes como que uma precaução para que essa separação não venha a acontecer de modo tão rigoroso como, porém, o foi – parece mesmo que prevendo os caminhos pelos quais a filosofia estava se encaminhando, devido às discussões separatistas já existentes no século XVI: a imaginação estava cada vez mais distante do entendimento. Emanuele Coccia (1976), em sua obra *A vida sensível*, menciona os interesses que levaram uma tradição de filósofos, posteriores a Montaigne, a precisar a cisão entre imaginação e intelecto:

A proibição de reconhecer qualquer autonomia ontológica às imagens é um dos inúmeros mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou. No gesto aparentemente insignificante pelo qual Descartes procurou liberar “o espírito de todas aquelas pequenas imagens que flutuam no ar, as ditas formas [*specie*] intencionais, que tanto cansam a imaginação dos filósofos”, trava-se na realidade uma das batalhas decisivas do pensamento moderno contra o próprio passado [...] As razões dessa unanimidade dos (pensadores) modernos são fáceis de entender. De fato, é apenas através da definição daquilo que até poderia parecer um simples detalhe gnosiológico que se torna possível pensar um sujeito *realmente* autônomo das coisas. Foi somente o abandono da forma [*specie*] intencional que possibilitou fazer coincidir o sujeito com o pensamento e com o pensado) em todas as suas formas. (COCCIA, Emanuele, 2010, p. 12, 13).

Realmente faz sentido imaginar um sujeito desprovido de seu aspecto sensível ou de qualquer espécie de imagem quando o almejado seja “a reflexão do sujeito sobre si mesmo como o fundamento de todo o conhecimento” (COCCIA, 2010, p. 13). Montaigne, ao contrário, desenvolve ao longo dos *Ensaio*s sua crítica à razão, em especial na “Apologia de Raymond Sebond”, considerando-a como ilusória em relação a sua exclusividade nesse propósito de conhecimento. Mesmo que ele tenha legado para

os modernos algo da ideia de subjetividade, através do exercício de autoconhecimento, não teve essa mesma pretensão de isolar o intelecto ou de isolar o sujeito das coisas. Antes de se reconhecer como um sujeito cognoscente, conheceu-se pela experiência íntegra de si mesmo *in concreto* – totalmente distinta da experiência depurativa do *cogito* cartesiano.

A experiência que Montaigne tem acerca de si não se trata, portanto, de uma criação metodológica a fim de conduzir-se a um conhecimento ou percepção puro, como o seria o conhecimento das essências *à la* Descartes (1596-1650). Como ele diz nessa direção, no último ensaio de sua obra, a saber, o “Da experiência” (III, XIII):

[C] Esses humores transcendentais assustam-me, como os lugares altos e inacessíveis [...] E de nossas ciências parecem-me mais terrestres e inferiores as que são colocadas mais alto. E na vida de Alexandre não encontro nada tão rasteiro e tão mortal quanto suas fantasias em torno de sua imortalização [...] É uma perfeição absoluta, e como que divinal, saber desfrutar lealmente de seu ser. Procuramos outras condições por não compreendermos o exercício das nossas, e saímos fora de nós por não sabermos o que ele faz aqui. (III, XIII, p. 500).

A experiência de Montaigne a respeito de sua própria vida exige o homem completo. Não se eleva o homem ao lugar onde ele não se encontra, nem o retira do lugar onde ele encontra-se, se para isso é necessário desconsiderar aquilo que faz parte dele mesmo. O artifício da cisão entre o intelecto e a imaginação pode ser útil para possibilitar algumas experiências radicais como o *cogito*. Neste sentido, as distinções entre as faculdades humanas são artificiais e *sistemáticas*: intelecto e imaginação podem se distinguir enquanto supomos um método de destilação que separa a imagem e o conceito, mas, como todo destilado, se juntarmos novamente os produtos finais, cuja cisão encontra-se em seus próprios fundamentos, não poderemos mais descrever a realidade íntegra do sujeito.

Na obra de Montaigne, quando se oferece lugar de destaque para a ideia de pintura ou autorretrato, a imaginação e o intelecto atuam em cooperação, conforme o próprio funcionamento orgânico e natural da mente, num movimento, numa passagem pela qual palavras se retransformam em imagens – como na experiência do próprio autor, ao longo da confecção da obra, suas imagens transformavam-se em palavras. O que desmistificaria qualquer ideia de que a obra poderia ser compreendida em sua *totalidade* apenas por juízos “intelectuais” sem considerar o aspecto sensível do sujeito.

Assumida a unidade do sujeito, assume-se a unidade entre intelecto e imaginação ou palavras e imagens, refletindo, portanto, na ligação entre o homem e a obra, como observaram Morçay e Müller (1960, p. 426): “O homem e o escritor são inseparáveis em Montaigne, não somente porque ele consagrou boa parte de sua obra a se pintar, mas porque o homem e o estilo estão tão interligados que a palavra de Bufon jamais foi tão boa: ‘o estilo é o homem mesmo’”.

O tom natural do discurso representa muito bem esse homem orgânico e não conceitual. Estimulados pela naturalidade, que possibilita a não inserção do sujeito nos âmbitos separatistas, salientam-se outros aspectos importantes a serem considerados quando pensamos na formação de imagens, a saber, como não poderia ser diferente, a *sensibilidade* e o *corpo*. O esclarecimento sobre o sensível, cuja imagem encontra-se *naturalmente* unida ao intelecto torna-se, portanto, essencial para compreendermos o modo como as imagens operam por meio de nossas mentes no interior do sujeito, assim como através de sua relação com a exterioridade. É verdade que se o sujeito e a coisa não se separam na filosofia montaigneana, então, até aqui nada impede que a compreensão definitiva do sujeito acerca de si mesmo seja o conteúdo contido na mente. Por outro lado, nada implica que não esteja *também* “fora” da mente.

Em relação à sensibilidade, a imagem sempre se encontra a ela intimamente relacionada, ao menos como visualizamos na contemporaneidade. Emanuele Coccia (2010, p. 10), por exemplo, chega a definir a imagem enquanto a própria sensibilidade, conforme suas palavras: o sensível é o ser do que chamamos de imagem. Embora não seja nítida uma teoria da imagem na obra montaigneana, é possível encontrar uma discussão sobre esse assunto, caso aprofundemos a interpretação.

E sobre o corpo, sabe-se que volta e meia ele surge como assunto nas discussões de Montaigne, tornando-se relevante quando se discute o autorretrato. O corpo, reflexo da sensibilidade, encontra-se sempre vinculado às manifestações do espírito humano. No ensaio “Da educação das crianças”, há diversos momentos em que Montaigne levanta a importância da “educação” do corpo, justamente por sempre estar aliado às forças anímicas, porquanto “[A] quero que as boas maneiras externas, e a conduta social, [C] e o desembaraço de sua pessoa (do aluno) [A] sejam moldados juntamente com a alma. O que se instrui não é uma alma, não é um corpo: é um homem, não se deve separá-lo em dois” (I, XXVI, p. 247). Assim como enfatiza essa mesma ligação no ensaio “Sobre versos de Virgílio”:



Mas acaso não tenho razão em considerar que esses preceitos (que têm aliás, na minha opinião, um pouco de rigor) referem-se a um corpo que faça seu trabalho, e que para um corpo abatido, como para um estômago arruinado, é justificável aquecê-lo e sustentá-lo por artifício e, por intermédio da imaginação, fazê-lo recobrar o apetite e a alegria, visto que por si só ele os perdeu? (III, v, p. 161).

Montaigne refere-se ao corpo envelhecido, castigado pelo tempo. Refere-se, precisamente, ao estado como se encontra seu próprio corpo em correspondência à sua idade avançada. Essas menções, no entanto, podem se estender à ideia de corpo em geral. Enquanto ao intelecto cabe a representação do corpo, a capacidade que a imaginação tem de influenciar na realidade corpórea significa essencialmente a ligação entre o espírito e o corpo físico. Trata-se, no entanto, como diz Montaigne, de um meio artificioso, que está além do mecanismo natural e orgânico da fisiologia corpórea. Um certo modo de “enganar” o corpo pelo uso de criações imagéticas, com o intuito de amenizar os efeitos desanimadores que o corpo adoecido pode exercer sobre o espírito: uma espécie de drible do próprio espírito sobre o corpo, a fim de que este recapture o que é seu por direito.

Ou seja, Montaigne chama a atenção para a diferença entre o mecanismo natural do corpo e a naturalidade relacionada às faculdades da alma. O artifício, nesse sentido, significa a capacidade de controle que a imaginação tem sobre si mesma e também sobre a natureza mecânica dos órgãos físicos. Nesse caso, a “artificialidade” das operações mentais serve para contrastar com a natureza do corpo, que é puramente instintiva, e não para retirar o sentido natural e orgânico que a elas também pertence.

Montaigne ilustra a exigência de se considerar a unidade desses dois componentes do homem, a saber, o corpo e espírito, a fim de desmistificar a possível ideia de um homem *fragmentado*, considerado apenas sob seu mero aspecto físico ou simplesmente pelos aspectos da interioridade, ou seja, o espiritual ou as faculdades internas, como enfatiza também na seguinte passagem: “acaso não podemos dizer que, durante esta prisão terrestre, não há em nós nada puramente corporal nem espiritual, e que injustamente dilaceramos um homem vivo [...]?” (III, V, p. 161).

O corpo se exerce como expressão da alma, e vice-versa, atuando como o receptor e transmissor das sensações advindas da alma, assim como dos outros corpos que lhe são externos, ou seja, sensações da interioridade ou da exterioridade das quais as pessoas jamais se libertarão. Coloca-as, portanto, em contato com as coisas, numa

relação constante entre “dentro e fora”, sem que haja uma cisão totalmente nítida entre ambos os lados, como veremos na sequência ser a opinião Albert Thibaudet (1874-1936), em sua obra *Montaigne*.

Nesse sentido, podemos considerar a própria *pele* como sendo mais nitidamente esse transmissor-receptor: ao mesmo tempo em que ela contorna a individualidade, submerge o sujeito no espaço cuja totalidade constitui o mundo externo. A sensibilidade chama o corpo para a experiência e, conseqüentemente, jamais deve ser desconsiderada quando o que se espera é a experiência concreta do sujeito.

Nem sempre foi óbvia essa ideia da ampla relação que Montaigne faz entre o corpo e as imagens. O corpo, porém, ao menos com algumas de suas partes, já participava da discussão sobre a relação entre a pintura e a escrita. Como vimos, Leonardo defendia que o olho, apenas o olho, mais precisamente, a visão (óptica) seria a melhor forma de termos acesso às coisas e, portanto, a pintura deveria ser considerada a principal forma de conhecimento. Levantou a crítica às artes literárias considerando que as imagens formadas pelos poetas existem apenas na imaginação, com muito menos vivacidade, porquanto logo serão esquecidas na memória. Enquanto o olho, que observa uma pintura, observa a imagem com maior vivacidade, e, portanto, pode perceber ou sentir mais coisas a respeito da imagem; à memória evanescente cabe uma intensidade de experiência muito menor.

Em alguns momentos da obra montaigneana encontramos comentários – não podemos saber se diretamente direcionados a Leonardo –, mas que podem ser compreendidos como possíveis respostas às críticas deste pintor. Tal como na seguinte passagem na qual Montaigne refere-se à memória como possuindo boa capacidade de reter imagens:

[B] Enquanto meus olhos puderem reconhecer aquela bela época que expirou, volto-os repetidamente para lá. Se ela se esvai de meu sangue e de minhas veias, pelo menos não quero desenraizar da memória sua imagem, *poder desfrutar da vida passada é viver duas vezes* (Marcial, X, XXIII, 7). (III, v, p. 85).

Mesmo quando as imagens não se encontrem externamente acessíveis à sensibilidade física, como figuras de objetos externos, elas permanecem na memória: mais rapidamente se esvaem do corpo do que da lembrança. Essas imagens, fica sugerido, vinculam-se à sensibilidade, assim como defendeu Leonardo. Porém, antes de

irem para o senso comum, elas invadem visceralmente o corpo em toda sua fluididade, ou seja, no “sangue e veias”. E retomá-las pela memória, conforme considera Montaigne, pode ser tão vivaz quanto vivenciá-las através do olhar e pela primeira vez.

Montaigne inverte a lógica de compreensão sobre a imagem, ao retirar-se do tom de disputa propagado por Leonardo. Ele não tentará atribuir superioridade a quem quer que seja, mas, ao contrário, considera que tanto o corpo (não apenas o olho, mas todo o organismo sensível) quanto as faculdades mentais – neste caso em específico, a memória – são capazes de reconhecer vigorosamente as percepções imagéticas. E isto na medida em que a memória é capaz de reter e, principalmente, retomar a mesma percepção ou sensação acerca dos objetos reconhecida pelo olho.

O modo como Montaigne comenta a vivacidade não diz respeito apenas à relação entre a imagem e a coisa, mas à possível eterna manifestação do presente do que é representado. Conforme nos conta Pommier, em relação ao domínio particular do retrato: “a tradição relatada por Plutarco tem como fundamento a ideia de que o retrato não é apenas um sinal de reconhecimento, mas a *presença* mesmo de seu modelo ao qual ele substitui” (1998, p. 25). É o sujeito mesmo, em corpo e alma, que se encontra representado na tela e, portanto, jamais deve ser considerado como uma manifestação do passado, como alguém que existiu outrora. O retrato tem o dom, diz aquela tradição, de manter a existência da pessoa retratada, sempre ali presente.

Enfim, ao resgatar o poder da memória, relativizando o tempo, Montaigne termina por reconhecer a imagem construída na interioridade com a mesma vivacidade daquela observada diretamente pelo olho. E assim dá mais um passo em direção a corroborar a ideia de que a imagem do sujeito retratado pela escrita jamais seria menos vivaz que a imagem oferecida diretamente ao olho.

### 3.1 APENAS A IMAGEM



Michelangelo, 1508-1515, Detalhe de *A criação de Adão*, Afresco, 280 x 570 cm. Teto da Capela Cistina, Roma.

Para que as palavras de um autorretrato escrito bem-feito se modelem em imagens não é preciso, na verdade, realizar nenhum esforço além do estímulo da percepção e da observação, tanto por parte do pintor quanto do espectador: basta realizar a leitura, deixando-se conduzir por ela, com o apoio da imaginação. Compreender como as imagens se formam, aprofundando brevemente a discussão sobre o mecanismo imagético, por outro lado, jamais prejudicaria a pintura. Ao contrário, esse tipo de abordagem intensifica a experiência oferecendo novas perspectivas. Logicamente, não é um exercício que transpõe a observação da pintura, mas delimita alguns traços da fisionomia do autor. Sendo um tipo de análise que aprofunda o objeto pictórico pode ser comparada ao exame anatômico, porém, como o objeto examinado é uma pessoa viva, não haverá fragmentações entre seus elementos: talvez, uma breve investigação anatômica da alma, sem desconsiderar o corpo.

A compreensão do que seja a *imagem* dos *Ensaio*s é, por sua vez, uma tarefa que exige um esforço interpretativo. Para realizá-la contaremos com o apoio da obra *Montaigne* de Albert Thibaudet, que nos conduz ao sentido de imagem a partir da própria obra montaigneana.

E na ausência de uma teoria da imagem aprofundada em Montaigne para contrastar com maior precisão à dióptrica de Leonardo, opiniões distantes, sem comprometimentos com doutrinas, tornam-se muito úteis e favoráveis para compreendermos o sentido de imagem mesmo nos *Ensaio*s, e em pleno século XVI. Em alguma medida o olhar contemporâneo pode contribuir para entendermos o caráter da formação imagética sem os vícios das teorias já comprometidas com a defesa de pontos de vistas determinados, como seria o caso da doutrina de Leonardo, legitimado por um viés fundamentado nos conceitos de determinada disputa.

Antes, o que temos dessa época é a própria definição, encontrada no dicionário de Robert Estienne (1503?-1559), *Dictionnaire françois-latin: autrement dict les mots françois, avec les manières duser diceulx, tournez en latin...*, sobre o termo *imagem*, que assim consta: “semelhança e retrato feito *sobre o vivo*, Efigie, imagem expressa, ícone. Imagem e semelhança ou representação de alguma coisa” (grifos nossos – p. 323).

Sem grandes novidades em relação à definição do nosso dicionário, chama-nos a atenção a concretização do sentido do termo. Deixando de lado a questão sobre se a semelhança das definições ao longo dos séculos significa o pouco desenvolvimento de teorias relacionadas ou a grande coerência da correspondência entre a significação e o objeto, vejamos algumas ideias sobre como podemos compreender a imagem em suas interações.

Quando pensamos a imagem em relação à maneira como ela se forma, o sentido encontrado no dicionário, que a define como semelhança ou retrato realizado sobre as coisas, direciona-a para o sentido material, por assim dizer. Ou seja, a imagem das coisas advindas da relação com o mundo externo – cujo principal receptor seria o corpo. Por outro lado, nada impede que ela também signifique as “imagens mentais”, que são produzidas ou remodeladas por elementos encontrados dentro do sujeito. Nem na contemporaneidade, que desenvolve teorias aprofundadas sobre a gênese da imagem, nem em interpretações sobre a filosofia de Montaigne, a imagem adota apenas um desses dois sentidos estreitos.

Coccia encontra um lugar entre esses dois extremos, interno e externo, ao colocar a imagem em sentido mais abrangente, a saber, como aquilo que não coincide precisamente com a gênese das coisas enquanto elas mesmas, nem com a gênese dos conteúdos psíquicos, conforme diz em seu livro *A vida sensível* (Cf. 2010, p. 18). Segundo ele, a imagem se caracteriza como o próprio sensível, este que seria mais precisamente “o ser daquilo que chamamos aqui de imagem em sentido amplo” (COCCIA, 2010, p. 10).

Neste sentido abrangente, num primeiro momento a imagem corresponde à força criadora do ato sensível, assim como do *efeito* de vários componentes da relação entre o externo e o interno. Mesmo que venha a se formar a partir de outros elementos, no próprio ato de formação ela já possui sua independência, existência própria: “o sensível, o ser das imagens, é *geneticamente* diferente tanto dos objetos conhecidos quanto dos sujeitos cognoscentes, ou melhor, tem uma *natureza* diferente tanto da psique quanto

dos corpos. Natureza (*physis*) não é senão a força que torna possível o nascimento das coisas” (COCCIA, 2010, p. 18).

Imagem encontra-se na delimitação do lugar em relação ao sujeito, *nem dentro, nem fora*. E mesmo que a formação da imagem seja impulsionada pelos objetos externos ou internos, pelo corpo, pela mente, ela jamais voltará a ser esses elementos, ou seja: “existe um lugar onde as imagens nascem, um lugar que não se confunde nem com a matéria de onde as coisas tomam forma nem com a alma dos viventes e seu psiquismo” (COCCIA, 2010, p. 30). Não coincidir com o lugar ou a origem dos objetos e com o psiquismo não significa, entretanto, que as imagens não tenham relações viscerais com ambos os elementos, mas quer dizer que elas não se originam exatamente da mesma forma.

A independência da imagem não irá isolá-la do mundo externo e interno. Opostamente, ela será esse mediador entre os dois mundos: “para que o espiritual possa captar o corpóreo, ele precisa de algo intermediário” (COCCIA, 2010, p. 30). E ela não consiste apenas em um intermediário, mas na própria possibilidade de profunda ligação entre esses dois lados: “sem imagens, sem sensíveis, todas as coisas existiriam apenas em si mesmas, toda forma de influência seria impossível, o universo seria uma massa de pedras cuja única relação recíproca seria aquela determinada por uma força exterior – fosse ela a gravidade ou uma ação centrífuga. Se o mundo conspira para algo de unitário, é somente graças à imagem” (COCCIA, 2010, p. 38).

Da mesma forma que unifica, justamente por ter essa capacidade inata, a imagem poderá identificar a dissemelhança entre os elementos interiores e exteriores que a compõem. Num movimento inicial de não se identificar com aquilo que nela está contida, apresenta, portanto, a capacidade de assimilar a diferença entre a dinâmica interna e externa, distinguido a diferença daquilo que vem de diferentes lugares. Em suma, à própria imagem caberá a tarefa de determinar o que é externo ou interno.

Quando temos em mente que o *corpo* participa da formação das imagens a partir da sensação causada pelos objetos externos torna-se fácil a identificação da distância que a imagem teria dos objetos materiais e, por conseguinte, do exterior. Agora, no que tange ao distanciamento da mente do sujeito, a tarefa torna-se um pouco mais complicada. Se as imagens não se encontram na mente, que lugar exatamente seria esse onde elas habitam?

Ao se “materializarem”, as imagens saltam para além das operações mentais, inclusive da imaginação, onde são inicialmente processadas. Isso não significa, porém, que elas se concretizem no mundo exterior, como que num espaço físico. Não se encontrando fora do sujeito, nem sendo exatamente algo puramente mental, a imagem tem a chance de se instituir em termos virtuais, cuja potência independe da existência de peso e volume do objeto que a produz.

Esse lugar da imagem proposto por Coccia parece esclarecer algumas coisas sobre a filosofia de Montaigne. Na medida em que não podemos identificar a mesma corporeidade da imagem do autorretrato escrito à de uma pintura materializada em uma tela, compreender a substancialidade da imagem torna-se crucial.

Aquilo que as palavras causam no leitor dos *Ensaaios* não é necessariamente a todo instante solidificado em imagens do sujeito Montaigne, haja tantos tipos de leituras possíveis. Mas devemos considerar a possibilidade de que em vários momentos a fisionomia desenhada pelo espírito do autor ilustra-se com bastante vivacidade.

Certamente, a íntima relação entre a palavra e a imagem não é exclusividade do autorretrato montaigneano, mas pode ser compreendida como resultado de algo inato a esses dois elementos. Como observa Coccia, “somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. A influência da sensação e do sensível sobre nossa vida é enorme, embora permaneça praticamente inexplorada” (2010, p. 09). Ora, se palavras e imagens coexistem, se não há conceito sem imagem e vice-versa, parece se fortalecer a ideia de não haver relevante distinção na observação de uma imagem construída pelo autorretrato pintado por palavras e de outra proveniente de uma tela ou afresco. Além disso, uma vez que a imagem tem realidade própria, qual seria exatamente a diferença, para o sujeito receptor, entre a imagem percebida pelo olho e a imagem percebida por palavras?! Ao que parece, a única diferença reside no tipo de objeto transmissor da imagem, porém, sem comprometer a essência imagética.

Observando diretamente como ocorre a formação imagética no corpo dos *Ensaaios*, Thibaudet contribui para o esclarecimento do lugar e sentido das imagens. Em sua análise ele considera que elas se fundam na obra através de uma sensação sinestésica. Essa sensação não se concretiza inicialmente em nenhum tipo de imagem visível: “[...] o elemento orgânico não se deixa resolver em imagens visuais. Há



simplesmente a sensação sinestésica de um corpo que do exterior para o interior afeta a si mesmo como uma ordem de sensibilidade e de vida decrescente” (THIBAUDET, 1963, p. 510). Mas ela será o pontapé inicial para que se formem todas as imagens, conforme suas palavras, “é sobre essa sensação que se funda toda ordem de imagens de que nós nos ocupamos aqui e que se exprime sob diferentes espécies” (THIBAUDET, 1963, p. 510).

Para que as imagens se concretizem, a sensação sinestésica exigirá, portanto, a participação do *corpo*, que, assim como também disse Coccia, atuará como receptor e transmissor das percepções externas em direção às internas, e vice-versa: “a ideia que retorna, com aquela do movimento, a mais frequente das imagens de Montaigne, é aquela do fora e do dentro [...] O corpo implica um dualismo dentro e fora, um é indispensável ao outro, mas um também se opõe ao outro” (THIBAUDET, 1963, p. 507). O corpo serve como intermediário entre o externo e o interno, uma vez que “o corpo enquanto tal implica esse dentro e esse fora, uma superfície mais rústica e um interior mais delicado” (THIBAUDET, 1963, p. 510).

Thibaudet observa a existência dessa discussão na obra montaigneana através das inúmeras alusões que o filósofo faz sobre as vestimentas, que se figurará em distintas dualidades. A primeira consiste na oposição entre vestimentas e corpo, “literalmente esta oposição (dentro e fora) assume uma figura na dualidade entre o corpo e as roupas” (THIBAUDET, 1963, p. 507), pois “na imaginação de Montaigne as vestimentas representam o fora convencional e social” (1963, p. 507), como é o exemplo da seguinte passagem dos *Ensaio*s: “É preciso julgá-lo (o homem) por si mesmo, não por seus adereços [...] Medi-o sem suas andas: que ele ponha de lado suas riquezas e honrarias, que se apresente de camisa” (I, XLII, p. 386).

Dentre as várias camadas interpretativas, a menção às vestimentas aponta para o aspecto moral da filosofia montaigneana, que contrasta a mera aparência com o aspecto mais próximo do natural. Ou melhor, aponta metaforicamente para a necessidade de reconhecer o caráter do homem pelos componentes de seu espírito e de sua cultura, e não pelos excessos, i.e., suas posses e riquezas. Atento à falácia de se pensar no homem “natural” ou em uma “essência”, desprovido de qualquer interferência do meio social, Montaigne sugere que ele se apresente de camisa e não totalmente nu. Neste sentido, as vestimentas podem ser compreendidas como metáforas. Porém, há outro expediente interpretativo que as retira desse sentido alegórico, como observa Thibaudet:

Se elas (as vestimentas) testemunham a imaginação de Montaigne não têm, portanto, nada de propriamente metafórico. Elas constatarem o lugar que têm as vestimentas na convenção social e nas preocupações habituais dos homens. A metáfora começa no ponto em que o ato de se despir das vestimentas é considerado um símbolo do ato de se despir de suas riquezas. (THIBAUDET, 1963, p. 508).

A ideia de “vestimentas” destitui-se do teor metafórico porque as roupas assim como o corpo são tratados literalmente por Montaigne enquanto realidades humanas, para demarcar o dentro e o fora do sujeito: o corpo seria a delimitação entre o mundo material e o espírito do sujeito. A *impressão* de roupa, no entanto, passa por um movimento no qual ela se despirá de seu aspecto material: ao adentrar-se na imaginação, deixa de ser um objeto externo ou uma coisa, e passa a encontrar-se vinculada à interioridade do sujeito, para que venha a ser, posteriormente, uma imagem. E, também, para que a partir desse movimento possa vir a ser caracterizada como algo vindo da exterioridade, ao ser contrastada com coisas da interioridade. Nesse sentido, é válido enfatizar, a imagem de “roupa”, mesmo que naquele outro momento possua sentido metafórico, jamais deve ser confundida com uma metáfora, dado o teor de sua realidade enquanto imagem. Em outras palavras, sendo ela uma imagem e que se ilustra a si mesma, não haveria qualquer motivo para considerá-la como algo distinto dela mesma, como é a característica da ilustração metafórica.

Imediatamente após salientada a oposição entre roupa e corpo, institui-se uma segunda nuance dual que se referirá ao orgânico e inorgânico: “o corpo e as vestimentas, a pele e seu revestimento estão separados no homem. Vestimentas são provenientes de sua indústria, ao invés de serem provenientes de seres vivos de um mesmo tipo, de uma elaboração orgânica e natural” (THIBAUDET, 1963, p. 510). O caráter inorgânico das roupas contrasta e enfatiza a relevância do orgânico, a fim de que nos conscientizemos acerca do corpo e da pele. Como diz Montaigne: “[B] Os acréscimos externos tomam cor e sabor da constituição interna, como as vestimentas nos aquecem não com o calor delas e sim com o nosso, que a elas cabe proteger e nutrir [...]” (I, XIV, p. 98). As vestimentas surgem como uma segunda pele, porém, o calor, representando o aspecto orgânico, flui da própria pele. Sendo uma segunda pele, a roupa, mesmo em seu aspecto artificial, amolecida pelo calor, adará contornos de naturalidade na medida em que se molda ao formato do corpo da pessoa que a utiliza.

Na atividade de construção das imagens, os elementos internos somam-se à percepção do objeto externo, que, ao serem percebidos, são destituídos de sua constituição puramente original. E, por isso, não podemos pensar numa relação tão pura da recepção do externo pelo interno, embora mesmo assim seja muito íntima. Ou seja, difícil seria defender a ideia de que percebemos o objeto em si mesmo, uma vez que, desde quando o objeto é percebido pelo corpo, antes mesmo de se misturarem aos elementos da interioridade, provavelmente já ocorrem diversas interferências através da relação com os conteúdos da percepção corpórea.

Mesmo que façamos o apontamento sobre a exterioridade, sobre o corpo, mesmo que a relação entre o espírito e o corpo seja inegável, tanto que um inevitavelmente sempre afeta o outro, algo que não podemos deixar de perceber é que toda a exterioridade, a partir do momento em que a trazemos para nosso interior, é nesse lugar de dentro que ela se encontrará.

Agora, ao considerarmos a existência da alma por si mesma, imersa em sua interioridade, percebemos a terceira dualidade do dentro e fora, a saber: o próprio corpo também passa a ser um elemento externo. Ora, do ponto de vista do espírito, o corpo não aparece como elemento de fora mesmo que em íntima relação?

Possuindo certa autonomia em relação aos objetos externos, durante o processo de formação, a alma tem o poder de acrescentar elementos sobre as impressões recebidas do mundo externo, que passam a pertencê-la. Como diz Thibaudet:

A alma, potência plástica e criativa, afigura seus bens à sua imagem e concebe-os com um corpo que permanece e vestes que se trocam: “a saúde, a consciência, a autoridade, a ciência, a riqueza, a beleza e seus contrários desnudam-se na entrada, e recebem alguma nova vestimenta, e na cor que lhe apraz [...] (I, L, p. 450)”. Assim como as imagens das vestimentas se aplicam às realidades das almas, elas se aplicam às coisas e aos corpos. (THIBAUDET, 1963, p. 509).

Enfim, na alma dissolve-se qualquer impressão de que as vestimentas se encontram separadas do corpo, como o são fora dela. Na medida em que as imagens se formam organicamente tudo o que penetrar na pessoa em forma de sensação adotará automaticamente caráter orgânico, pois “a imagem conforme a sua tendência imaginária em Montaigne deixa de ser visual para vir a ser orgânica, para se aplicar a um estado interior do corpo, experimentado por dentro” (THIBAUDET, 1963, p. 510). Assim, do lado de dentro, as roupas e tudo o que virá do mundo externo possuirão um corpo

permanente, mas, como diz Thibaudet, a roupagem poderá ser modelada conforme a disposição anímica. Na alma, as coisas perdem o caráter inorgânico e, por conseguinte, poderão vir a se figurar em imagens.

Não será dentro da alma, porém, que as imagens adotam sua forma final. Nela inicia-se o processo por meio da primeira sensação, após o contato com as coisas. A sensação sinestésica inicialmente não se resolve em imagens visuais, “mas pela inclinação inevitável de qualquer imagem, esta sensação elementar se difrata e se exprime em imagens visuais” (THIBAUDET, 1963, p. 510). A partir da sinestesia, a imaginação pode vir a processar os conteúdos sensíveis, que se realizarão efetivamente, fora dela. Cada sensação contém em si mesma um conjunto de conteúdos que não se transformarão apenas em uma, mas em várias imagens visuais: o que definirá o formato da imagem, ou melhor, seu símbolo, será a correspondência entre o interior e o exterior em relação ao sujeito. E é nesse momento que o intelecto entra em atuação, delimitando ou nomeando as imagens por seus conceitos correspondentes: “a mobilidade de nossa inteligência se adapta a todos os assuntos como uma vestimenta que adota a forma de todos os corpos” (THIBAUDET, 1963, p. 508).

Quando as imagens advêm de um texto escrito, o processo ocorre da mesma forma, como quando observadas nas coisas materiais: ambos os tipos de acesso imagético passarão antes pelo corpo refletindo-se em sensações. Enfim, nesse sentido, as imagens do autorretrato montaigneano não são construídas diretamente pelos ornamentos, artifícios, metáforas, mas pelo salto imaginativo sobre os vínculos textuais.

Finalizamos, assim, com as palavras de Thibaudet:

Do homem, a imagem passa ao estilo, ou seja, para o homem, tanto quanto o livro o revela e o recria. Os termos dos “ornamentos” aplicados ao estilo são muito retrógrados no idioma atual para serem considerados como imagens. Aqui uma passagem onde a imagem é recriada de forma viva: “A maior parte dos leitores, por terem encontrado uma roupa igual, acreditam muito erroneamente possuir um corpo igual. A força e os nervos não se emprestam; emprestam-se os adornos e os mantos (I, XXVI, p. 258).” (THIBAUDET, 1963, P. 509).

Em suma, para além das imagens textuais dadas diretamente por ilustrações metafóricas, a partir de um complexo de palavras pode sugerir uma única imagem, dotada de distintos significados. Assim como, de um complexo de palavras e seus distintos significados, pode sugerir inúmeras imagens. Os *Ensaio*s são compostos de

variadas significações intelectuais e imagéticas, que se manifestam do eu montaigneano. Define-se assim o estilo ensaístico: ao se revelar a constante movimentação dos processos internos e externos do homem, revela-se não apenas o real aspecto oscilante do espírito, mas a oscilação dos planos de significação e a flutuação de diversas imagens, que, em correspondência ao temperamento do espectador, convergem para a imagem, forma-mestra, desse mesmo homem, Michel de Montaigne, que, por outro lado, moldado pelo anímico de cada espectador, não será em seus detalhes exatamente igual para todos.

### 3.2 O CORPO EM VERSOS



Gustave Courbet, 1866, *A origem do mundo*, Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.  
Museu D'Orsay, Paris.

A ideia de que o sensível se faz a própria imagem, que resulta da sensação corpórea e também da sensação anímica, mais precisamente, da relação entre ambas, exige um posicionamento de Montaigne a respeito do corpo. Pois, caso contrário teremos a imagem do autorretrato construída tão somente a partir de sua subjetividade, ou seja, de suas palavras como representação de sua alma, que se traduz pelo seu temperamento. Portanto, se quisermos um autorretrato completo e acabado, a pintura montaigneana não poderá apresentar-se apenas pela interioridade do pintor, mas de seu ser completo. Sem dúvida Montaigne estava consciente disso: “Cada uma de minhas partes faz-me tão igualmente eu quanto qualquer outra. E nenhuma outra me faz mais propriamente homem do que essa (órgão genital). *Devo ao público meu retrato por inteiro*” (III, V, p. 154 – grifos nossos).

Esse trecho encontrado no ensaio “Sobre versos de Virgílio” não apenas retira qualquer hierarquia entre os componentes humanos, como chama a atenção para a importância de se considerar o *corpo* no autorretrato, ou seja, a materialidade do ser

humano e, por conseguinte, a materialidade de sua pintura: “[B] irei oferecer-lhe ensaios em carne e osso” (III, V, p. 88).

Para que a pintura se eleve enquanto tal não basta apenas considerar o espírito. E é claro que podemos visualizar nos *Ensaio*s os aspectos físicos de Montaigne, através de alguns de seus relatos. Porém, nesse momento, nesse ensaio em questão, o aspecto corpóreo não corresponderá às descrições diretas, mas ao mecanismo de formação de imagens, que inevitavelmente passará pelo corpo. Mesmo que a formação imagética se inicie através das palavras, o corpo faz-se essencial para que a sensação seja percebida, como salienta Montaigne: “[B] não há vivacidade em suas produções se não a houver simultaneamente no corpo. [C] Nossos mestres erram quando, buscando a causa dos impulsos extraordinários de nosso espírito, além do que atribuem a um arrebatamento divino, ao amor, ao ardor guerreiro, à poesia, ao vinho, não dão à saúde sua parcela [...]” (III, V, p. 88). O corpo, assim como a alma, inevitavelmente é afetado pelas sensações advindas das palavras, quando estamos tratando de um retrato bem executado.

O que encontraremos especificamente nessa discussão será a elucidação do corpo do nesse processo, assim como a própria participação do corpo do espectador, mais precisamente, a maneira como Montaigne procura instigar a percepção do leitor a partir de uma sensação. Não se trata *apenas* do corpo, portanto: o tema abordado nesse ensaio em questão será o *amor*, porque se liga simultaneamente ao corpo e à alma. Sob esses dois aspectos, o amor será a imagem escolhida para mostrar o vínculo entre aqueles dois, mais precisamente:

- 1) vinculado ao corpo, como prazeres corpóreos;
- 2) ligado à alma, como sentimento.

A ligação entre corpo e alma que sabemos ocorrer por meio de imagens não se processa, no que tange aos elementos da alma, *apenas* através da imaginação, uma vez que o intelecto também exerce influência sobre o corpo:

[B] Na medida em que os pensamentos úteis são mais plenos e sólidos, são também mais absorventes e mais pesados. O vício, a morte, a pobreza, as doenças são assuntos graves e que pesam. É preciso ter a alma instruída com os meios de resistir aos males e de combatê-los, e instruída com as regras de bem viver e de bem crer, e amiúde despertá-la e exercitá-la nesse belo estudo [...] (III, V, p. 83).

Montaigne recomenda a instrução da alma como um modo de bem conduzir os pensamentos ruins, a fim de que eles não afetem o corpo. Não apenas o corpo precisa do exercício para manter-se saudável, mas a alma com todos seus componentes, incluindo o intelecto, também precisa de determinada postura para manter-se sadia, ou melhor, manter sadio o homem.

Não é apenas privilégio do intelecto influenciar o corpo, pois o contrário também acontece, ou seja, o corpo exerce influência sobre o intelecto, que é ligado, por Montaigne, imediatamente à alma: “este corpo evita o desregramento e teme-o. É sua vez de guiar o espírito para o melhoramento. É sua vez de governar, e mais severa e imperiosamente” (III, V, p. 84). O intelecto jamais se sobreporá ao sensível corpóreo: “meu *discernimento* impede-me de espernear e resmungar contra os inconvenientes que a natureza me manda sofrer, mas não de senti-los” (III, V, p. 87 – grifos nossos). O intelecto, pelo contorno do discernimento, tem o poder de controlar as reações que o homem poderia vir a ter a partir das sensações ocasionadas no corpo, que no caso são consideradas desagradáveis, mas ele jamais pode aniquilá-las.

Obviamente, ao dizer que a sensação predomina o intelecto, Montaigne não pretende hierarquizar o que quer que seja, mas, retórica ou indiretamente, mostrar que, mesmo que o corpo tenha sua independência, os pensamentos têm sua participação. Ao intelecto cabe alguma parcela *transitória*, porém, não menos importante, na relação com o corpo. E a consequência final disso se refere à sua participação passageira na formação imagética, e na ênfase de que para o esclarecimento da ligação entre alma e corpo devemos nos ater, principalmente, às sensações. Como enfatiza Montaigne: “Pois é bastante razoável, como se diz, que o corpo não siga seus apetites com prejuízo do espírito: mas por que também não será razoável que o espírito não siga os seus com prejuízo do corpo?” (III, V, p. 162).

No que tange à sensação ou sentimento de amor é comum entendê-la como algo que não se vincula necessariamente ao corpo: “[B] De resto, amiúde ouço-as (as mulheres) descrever esse entendimento (sobre o relacionamento amoroso) como totalmente espiritual, e desdenharem de levar em consideração o interesse que os sentidos têm nele” (III, V, p. 166). Essa consideração que pode parecer tão simples, típica do senso-comum, possui alguma densidade. Além da interpretação que vai em direção ao fato de que as mulheres devem considerar o aspecto físico do amor, temos a seguinte: o amor não se realiza apenas pela relação sexual, e, mesmo quando ele surge



inicialmente na alma, sempre se efetivará também fisicamente, através de uma sensação corpórea, independentemente da união entre dois corpos. Muito importante salientar que, com isso, ele não pretende diferenciar os homens das mulheres, gerando qualquer distinção entre os gêneros: “[B] [...] digo que os homens e as mulheres são feitos no mesmo molde: exceto a educação e os usos, a diferença não é grande” (III, V, p. 167).

Como Montaigne aplica o tom natural em seu discurso, direcionará a discussão sobre o amor para seu aspecto mais natural possível. É fato que toda a naturalidade sempre repercutirá no autorretrato, na medida em que tudo reflete o espírito do pintor. Diferentemente do *retrato exemplar*, que aperfeiçoa a imagem do retratado – geralmente os príncipes –, a fim de exaltar suas virtudes e transformá-lo num modelo a ser imitado (Cf. p. 15), Montaigne quer se apresentar o mais conforme sua própria realidade:

[B] Tenho dificuldade em fingir, tanto que evito aceitar tomar sob minha guarda os segredos de outrem, não tendo ânimo para negar aquilo que sei. Consigo calar, mas negar não consigo sem esforço e desprazer. Para ser bem discreto, é preciso sê-lo por natureza, não por obrigação. No serviço aos príncipes, é pouco ser discreto, se não formos também mentirosos. (III, V, p. 91).

Do mesmo modo que cabe a um diplomata mentir caso queira *agradar* a um príncipe, cabe ao pintor fazer exatamente o mesmo. Esses artifícios que refletem apenas a aparência dos sujeitos retratados erram por dois motivos: primeiro porque o modelo *ideal* de conduta não é um bom modo de formação, uma vez que a cada sujeito pertence seu conjunto próprio de virtudes. E porque afasta a pessoa da possibilidade de se conhecer a si mesma quando as névoas da aparência imperam. À essa pintura artificiosa, o retrato exemplar, que aperfeiçoa o homem, Montaigne pronunciaria: “[B] fraca luta da arte contra a natureza” (III, V, p. 85).

Não é um meio eficaz retratar-se ou ser retratado camuflando a realidade ou enfatizando o que nos afasta de nossa real condição. Ora, quais caminhos poderíamos percorrer a partir do falso? Os meios artificiosos não são honestos nem com a pessoa em relação a si mesma, nem com os outros: “[C] *Afastamo-nos da natureza; seguimos o povo, que em coisa alguma é bom guia* (Sêneca, *Ep.*, XCIX). [B] Minha filosofia está na ação, no uso natural [C] e atual; [B] pouco na imaginação” (III, V, p. 86).

Para tratar do amor, portanto, o tom não poderia ser diferente:

As ciências tratam as coisas sutilmente demais, de um modo demasiadamente artificial e diferente do comum e natural. Meu pajem faz o amor e entende-o. Lede-lhe Leão Hebreu e Ficino: falam dele, de seus pensamentos e ações, e no entanto ele nada entende. Não reconheço em Aristóteles a maioria de meus impulsos habituais: cobriram-nos e revestiram-nos com uma outra roupagem, para uso da escola. Deus permita que estejam certos! Se eu fosse do ofício, [C] naturalizaria a arte tanto quanto eles artificializam a natureza. (III, V, p. 133-134).

A pintura de Montaigne sobre o amor tem um contorno naturalista, que se manifestará pelo modo como ele aborda o assunto, cuja finalidade será a de instituir o sensível. O amor sempre foi um assunto comum, seja pelo corpóreo, seja pelo anímico:

[B] Todo o movimento do mundo dedica-se e se rende a essa união: é uma matéria infusa em toda a parte, é um centro para o qual se voltam todas as coisas. Ainda vemos as ordenações da velha e sábia Roma feitas para o serviço do amor, e os preceitos de Sócrates para instruir as cortesãs: *E muitas vezes são obras de estoicos esses pequenos tratados que gostam de ficar sobre as almofadas de seda* (Horácio, *Epodos*, VIII, 15, citação modificada por Montaigne). Zenão, entre suas leis, regulamentava também as disjunções e investidas do defloramento. [C] Qual era o sentido do livro do filósofo Estráton, *Da conjunção carnal*? E de que tratava Teofrasto nos que intitulou, um *O amoroso*, o outro *Do amor*? De que Aristipo, no seu *Das antigas delícias*? [...] (III, V, p. 109).

E, além desses títulos, Montaigne cita várias outras obras que tomaram o amor ou a voluptuosidade como temas. Mesmo que o amor seja assunto recorrente entre os teóricos, nosso filósofo certamente não tinha a pretensão de ser bem compreendido por todos em relação à maneira como o aborda, mais precisamente, ao seu propósito inusitado:

[C] Bem sei que pouquíssimas pessoas resmungarão ante a licença de meus escritos sem deverem resmungar ainda mais ante a licença de seus pensamentos. Estou bastante conforme com seus corações, mas ofendo seus olhos. (III, V, p. 89).

Essa passagem pode ser compreendida por dois vieses a partir do momento em que se considera aqueles dois pontos de vista pelos quais o amor vem a ser considerado: corpóreo e anímico.

Tendo em vista o amor vinculado principalmente ao *corpo*, Montaigne o representará pelo corpo nu, através de considerações acerca do ato sexual e, por conseguinte, dos prazeres corpóreos. Um exemplo semelhante a esse modo de

representar, porém incompleto na medida em que não considera a alma, seria *A origem do mundo* (Cf. Epígrafe, deste tópico 3.2) de Coubert (1819-1877), pintura na qual encontramos a parte íntima de uma mulher sem qualquer censura. Montaigne não abre mão da licença poética para tratar tão naturalmente desse assunto tão humano. E deixa claro que aqueles que vierem a reclamar, reclamarão de algo muito presente em seus próprios pensamentos. Assim sendo, ele assume a responsabilidade por, possivelmente, ofender o olhar de alguns espectadores, uma vez que apresenta imagens “indecorosas” aos olhos do europeu civilizado, cujas vestimentas são sinônimo de bom-senso justamente por esconderem o corpo. Mas, deixa claro estar em conformidade ao coração dos homens porque jamais desprezam essa prática, ou seja, a relação amorosa realizada por meios físicos.

Por outro lado, em relação ao corpóreo direcionando-se ao espírito, Montaigne salienta o aspecto sensível do amor. E reconhece que o modo como o faz extrapola a licença poética em seus escritos, em relação ao plano textual ligado aos pensamentos. No entanto, aqueles que criticarem seu objetivo, estarão criticando, ao mesmo tempo, sua própria humanidade, que se constitui tanto pelo intelecto quanto pela imaginação. E ao mencionar os aspectos pictóricos da obra, para além do teor metafórico, ofende os olhos daqueles que guiam sua leitura barrados pela densidade intelectual, e que, portanto, não se esclarecerão sobre o aspecto imagético da obra. Por outro lado, Montaigne assume que pelo mero viés do intelecto, ainda assim, pode vir a tocar o coração de seu espectador, dando acesso à sensibilidade. Ou seja, mesmo que o leitor não reconheça o alcance sensível de sua obra, mesmo que sem consciência, de algum modo e em algum grau poderá despertar-se sensivelmente. Por fim, nesse caso ofenderá os olhos de alguns porque não oferecerá imagens presentes à visão física, mas à interioridade. Ou seja, aqueles que dão exclusividade aos pensamentos e não compreendem o teor imagético da obra poderão sentir-se insultados: uma pintura que ofenderá os olhos daqueles que consideram como pintura apenas aquela pintada em uma tela.

Desse modo, justamente por se tratar o amor de um sentimento, Montaigne insiste a cada instante em retirar-nos do plano da lógica textual, oferecendo algumas pistas:

Agora, *deixando de lado os livros*, falando mais materialmente e mais simplesmente, acho por fim que o amor não é mais do que a sede desse gozo [C] em um objeto desejado, nem Vênus mais do que o prazer de descarregar os vasos, e que se torna vicioso por imoderação ou por falta de comedimento. (III, V, p. 137 – grifos nossos).

O livro representa o conteúdo escrito, ou melhor, o amor sendo abordado pelo viés do intelecto: deixar os livros de lado para que se possa discutir natural e materialmente sobre essa sensação. O tom natural aproxima o leitor de seu próprio corpo, para sua realidade mais objetiva, resultando mais facilmente no esclarecimento e, quem sabe, na rememoração da sensação causada pelo ato do amor.

Montaigne não faz relatos sexuais diretos, mas considerações gerais a partir das quais, quando sintetizadas, emanam *imagens* dessa união física com o sentimento de amor. A fim de salientar a naturalidade do amor, ele faz uma longa discussão contrastando-o com a artificialidade do casamento convencional: “O amor detesta que nos unamos por outro motivo que não por ele, e mescla-se frouxamente às relações que são estabelecidas e mantidas sob outro pretexto, como o casamento: neste, com razão, a aliança, as posses pesam tanto como as graças e a beleza, ou mais” (III, V, p. 96-97).

O amor não se liga pelo que é externo a ele, ou seja, pelas regras do matrimônio, que suscita diversos sentimentos ruins, como o ciúme, a inveja e o ódio. Isso não significa que Montaigne defenda que o amor seja algo purista, visto que em outro momento mostrará uma faceta agressiva do amor em si mesmo. Significa que, ao mesmo tempo em que elabora uma crítica moral ao casamento, novamente, o que de fato pretende é chamar nossa atenção para o plano da sensação corpórea. Para isso, no entanto, o filósofo nada mais faz do que uma descrição da sensação física relativa ao amor que passa pelo corpo.

Sincronicamente ao amor corpóreo tem o amor vinculado à alma. Se Montaigne encontrou um modo naturalista de representar o amor quando relacionado à sensação física, como poderia representá-lo com esse mesmo propósito enquanto sentimento? Como seria possível representá-lo para além de um conceito abstrato, ou seja, imageticamente?

De fato, é uma tarefa complicada representar o amor, sendo ele um sentimento. Quem sabe o amor por si só seja representável apenas por meio de imagens metafóricas? Talvez, por isso, Montaigne considera a *poesia* como um bom meio de representá-lo, uma vez que “[C] quem tirar das musas as ideias amorosas estará subtraindo-lhes a mais bela ocupação que elas podem ter e o mais nobre tema de sua obra; e quem fizer o amor perder a frequência e o serviço da *poesia* enfraquecê-lo-á de suas melhores armas” (III, V, p. 95 – grifo nosso).

No plano textual o amor é representado por um conceito abstrato. Na poesia, por sua vez, ao menos nos casos considerado por Montaigne, ele é figurado pelo arquétipo de Vênus e pela representação de sensações através de metáforas. As musas representadas pela figura feminina enaltecem o aspecto sedutor e corporal do amor, mas também seu aspecto sublime típico das deusas; e, assim como as metáforas ilustrativas, que representam a sensação física, estimulam a alma e reavivam os sentimentos e sensações.

A poesia é capaz de realizar imagens tão vivazes não porque considera especificamente o sentimento do amor, mas, porque, ao menos nos casos considerados por Montaigne, ela não deixará de considerar *também* o aspecto corpóreo. E, por isso, por conta da completude da abordagem poética, Montaigne considera Virgílio o poeta que mais se aproximou desse propósito:

Ela (a pintura da poesia) evoca um certo ar mais amoroso do que o próprio amor. Vênus não é tão bela totalmente nua, e viva, e anelante, como o é aqui em Virgílio:

*Ela se calara e, como ele hesita, a deusa passa-lhe ao redor seus nêveos braços e aquece-o num doce amplexo. Ele, de súbito, sente-se invadido pelo fogo costumeiro: um ardor que conhece bem penetra-o até a medula e corre por seus ossos frementes. É assim que, ao som do trovão, um sulco de fogo aberto nos céus percorre as nuvens iluminadas... Tendo dito essas palavras, ele dá a Vênus os amplexos que ela esperava e, deitada sobre o seio da esposa, entrega-se aos encantos de um doce sono* (Virgílio, *En.*, VIII, 387 e 404). (III, V, p. 96).

Virgílio representa o amor carnal que se eleva à alma através da imagem sublime de uma Deusa. Dessa Vênus, Montaigne excluiria apenas seu aspecto matrimonial, haja vista sua crítica à maneira como se conduz o casamento. Deixando o matrimônio de lado, o mérito da vivacidade efetivada por Virgílio consiste precisamente no vínculo explícito entre a sexualidade e o sentimento sublime que se realiza em uma pintura sobre o amor. Nesses versos, um toca o outro, o sentimento provoca o corpo, e vice-versa.

A *Olympia* de Ticiano (1489-1576) é um exemplo que faz alusão a essa união anímico-corpórea em questão. Ela se remete à *Vênus de Urbino* de Manet (1832-1883) que, como de costume, representa o amor através da imagem de uma mulher. Olympia, uma prostituta, que também faz referência ao aspecto sublime do amor, ao remeter-se à

Vênus, traz à tona o aspecto da voluptuosidade, evidencia e escancara a relação entre o espírito e o corpo.



Édouard Manet, 1863, *Olympia*, Óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm.  
Museu D'Orsay, Paris.



Ticiano, 1583, *Vênus de Urbino*, Óleo sobre tela, 1,19 x 1,65 m.  
Galleria degli Uffizi.

Não é sem maiores motivos, portanto, que nosso filósofo escolheu o amor, uma sensação, um sentimento. O amor serve como uma palavra-chave para que se efetive aquela ligação. Nesse sentido, o amor é a própria *metáfora* para ilustrar determinado vínculo. E, a partir dessa ligação, seremos conduzidos a outro plano de significação do ensaio, realizável pela experiência do *sensível*. Este que se caracteriza pelo complexo de sensações e percepções, intelectuais e imagéticas. Ou seja, paralelamente à



*representação* tradicional e poética do amor, por poemas, temos, como dito, o retorno ao corpo, que se instituirá, mais precisamente, pelo retorno ao sensível: a necessidade que o sensível tem do corpo para existir e a própria existência do corpo; sempre em relação íntima com o espírito, obviamente.

Considerando que o sensível é a realização da própria imagem, o plano de significação a ele relacionado adotará um outro ponto de vista para a discussão, a saber, a formação de imagens a partir do poema, mais precisamente, dos versos de Virgílio.

De fato, não se pode negar, são muito vivazes as imagens representadas pela poesia, assim como pela pintura. E, por isso, Montaigne não deixa de considerar a existência de aspectos pictóricos na própria poesia: “Mas, pelo que sei a seu respeito, as forças e o valor desse deus encontram-se mais vivos e mais animados na *pintura da poesia* do que em sua própria essência. *E o verso tem dedos (para provocar)*. (Juvenal, VI, p. 196)” (III, V, p. 96 – grifos nossos).

Nakam compreende que a expressão “pintura da poesia” denuncia, na obra de Montaigne, essa conexão profunda entre as duas artes, como diz: “Na poesia, Eros é mais perturbador, Vênus é mais bela e mais irresistível do que na realidade, porque a poesia sabe pintar. *Ela é pintura*. Ela pinta com mais realidade do que a natureza” (NAKAM, 2006, p. 342 – grifos nossos).

Acreditamos que Montaigne realmente vá em direção a sustentar essa igualdade entre ambas as artes. Porém, não exatamente através do amor. Nakam faz a consideração certa, mas, talvez, não no melhor momento. Muito embora não podemos deixar de salientar que a interpretação que se segue apenas ganha força por causa da relevância que tem o próprio comentário da grande autora que é Nakam.

Como a poesia de Virgílio possui em si mesma a relação entre o corpo e o espírito, conseqüentemente, institui o sensível. E, de fato, realiza a formação de imagens. O interessante, no entanto, é que o modo como Virgílio considera o amor instaura tão somente a *subjetividade* imagética, ou melhor, instiga *imagens subjetivas*.

Distintamente do resultado relativo à representação de Virgílio, Montaigne pretende instituir o sensível propriamente dito. E são vários os elementos que o conduzem à realização de tal feito: o tom natural, o discurso em primeira pessoa, mas, principalmente, a relação que ele institui com *o outro*. Por mais estranha que essa



característica possa parecer, ela será a determinante em relação a vivacidade da imagem de seu autorretrato.

Isso não significa que a poesia de Virgílio se destitua do caráter de pintura. Mas, quer dizer apenas que essa pintura, mesmo adotando alguns elementos de naturalidade, não se efetiva materialmente. Observamos isso a partir da crítica que Montaigne direciona à pretensão do poeta de representar o amor pelo vínculo do casamento: “O que vejo aí para considerar é que ele a pinta um tanto estimulada demais para uma Vênus matrimonial [...] o amor detesta que nos unamos por outro motivo que não por ele [...]” (III, V, p. 96).

Nos versos de Virgílio, quando a experiência do amor pretende realizar-se pelo casamento, i.e., pela relação entre dois indivíduos ela torna-se paradoxal. Não é possível pensar num vínculo entre amor e duas pessoas, ao mesmo tempo. E isto porque a sensação do amor envolve o espectador, de um lado, e um arquétipo, do outro, que é uma imagem sem existência real ou permanente, e, portanto, jamais se efetivará em termos materiais. Como a imagem ou arquétipo da Deusa que instiga a sensação desaparece na medida em que cumpre com seu objetivo, ela resta apenas enquanto sensação na interioridade do indivíduo. E o mesmo vale para a imagem do corpo feminino, que não corresponde a um indivíduo com quem haja relação real, pois a relação ocorre apenas com a imagem ou aparência de uma mulher, sem que sua alma esteja incluída no contexto, ou seja, além do corpo há apenas um vazio idealizado.

Trata-se, portanto, apenas de uma experiência que sempre condirá ao indivíduo apenas para consigo mesmo, em seu *próprio* corpo e alma. Esse tipo de experiência, por destituir a existência do objeto causador da sensação, impossibilita a materialização da imagem. A pintura de Virgílio caracteriza-se, assim, enquanto uma *pintura subjetiva*.

Ora, se o vínculo entre corpo e alma ocorre pela própria sensação, certamente, o amor como sensação vinda da relação sexual manifesta-se igualmente no espírito. O contrário também pode acontecer, como visto: um amor ensejado inicialmente na alma afeta também inevitavelmente o corpo. Em ambos os lugares, no corpo e na alma, o amor é único: uma única e mesma coisa. Mas, talvez, a própria natureza desse amor, seja o problema em relação à subjetividade perceptiva e, portanto, à impossibilidade de materialização imagética.

Qual seria exatamente a natureza desse amor? Sabemos que se relaciona à sensação corpórea, mas não é puramente corporal, e existe também na alma, onde o amor permanece, como diz Montaigne a seguir:

É um vil desregramento que as impele tão amiúde à mudança e impede-as de firmar sua afeição em qualquer objeto que seja, como se vê dessa deusa (Vênus) a quem atribuem tantas mudanças e tantos amantes; entretanto é verdade que *é contra a natureza do amor não ser violento*, e contra a natureza da violência ser constante [...] Talvez fosse mais estranho ver mais constância nela; *não é uma paixão puramente corporal*: se não encontramos um término na avareza e na ambição, tampouco o há na devassidão. Ela continua a viver após a saciedade; e não se pode definir-lhe nem satisfação duradoura nem um final: ela vai sempre além do que possui [...] (III, V, p. 150 – grifos nossos).

A natureza violenta do amor, mesmo que possa vincular a alma ao corpo, não solidifica o vínculo entre as pessoas envolvidas na relação. A violência gera uma cisão entre aquele que sente o amor e o ser amado. Não apenas nos versos de Virgílio, mas, agora, devido à sua própria natureza, o amor unifica tão somente o corpo e a alma do indivíduo para com ele mesmo, pois, o que efetivamente permanece na relação com o outro é a violência, a cisão. Ou seja, o amor é instigado através da relação com o outro, mas, passada a saciedade, sob o domínio da violência, o que resta na alma do indivíduo não coexiste com o objeto causador do amor, existindo apenas como sensação corpórea ou na memória como lembrança.

Assim sendo, mesmo que Montaigne faça apontamentos sobre o vínculo que a pintura teria com a poesia de Virgílio, não devemos nos enganar acerca da firmeza desses laços. Tanto a abordagem de Virgílio quanto a de Manet possuem pontos muito fortes em direção à ligação do plano narrativo com o imagético. Porém, isso ainda não significa o vínculo mais amplo e *concreto* entre as palavras e as imagens, tal como o seria o estilo ensaístico.

Em suma, a maneira como se aborda o amor na poesia em questão não possibilita a *concretização* de uma pintura, por dois motivos principais: primeiro porque a “pintura da poesia” culmina em imagens particulares da experiência individual do sujeito, que, como vimos, independe da relação com o outro, por mais paradoxal que possa parecer. O amor ilustrado pela poesia volta-se apenas para si mesmo, porque não oferece nenhum objeto concreto como pedra de toque, a não ser o corpo do espectador, uma sensação, um sentimento, um conceito abstrato: um constante ir e vir entre o mesmo corpo e a mesma alma. E mesmo que consideremos o corpo do próprio

indivíduo como *o outro*, dá na mesma: mais uma vez se realiza apenas a conexão do indivíduo consigo mesmo, porquanto nesse caso a sensação ou sentimento ocorrerá apenas em sua interioridade. Isso seria tão absurdo quanto considerar que a pintura em uma tela não precisa do espectador para ser percebida. O segundo motivo refere-se ao fato de que as narrativas oferecem imagens textuais diretas e, portanto, não conduzem o interlocutor a participar do processo de *criação* imagético, mas tão somente a reconhecê-lo passivamente.

Temos muito claro, portanto, que o amor por si mesmo pode nos conduzir ao plano do sensível, porquanto realiza a ligação corpórea-anímica. E, quando pensamos na poesia de Virgílio, pela representação que ela faz do amor, temos uma pintura, como diz Montaigne. Porém, uma pintura que evoca imagens sem materialidade, uma vez que ela não se realiza objetivamente, porquanto não exige a existência da alteridade. Nessa ligação corpo e alma não haverá necessariamente a formação imagética conforme o mecanismo pictórico pretendido por Montaigne, cujas palavras se vincularão intimamente às imagens. Mas, um presságio do que virá a ser, posteriormente, a tal *criação* imagética.

Problema semelhante encontramos na visão de Paolo Pino (1534-1565), em seu *Diálogo sobre a pintura*, 1548, que considerou a igualdade entre as duas artes: “porque a pintura é propriamente poesia, quer dizer *invenção*, que faz aparecer o que não é, seria por consequência útil observar algumas regras adotadas por outros poetas, os homens das letras [...]” (2011, p. 115 – grifo nosso). Embora ele considere a igualdade entre ambas as artes e saliente sua necessidade inventiva para serem o que são, assim como enfatiza o sensível da pintura, vincula-o *apenas* ao intelecto e anímico. Como considera pela voz de Fabio em conversa com Lauro:

E a razão para que ela (a pintura) assim seja (uma arte liberal) deve-se ao fato de que um pintor não pode produzir qualquer efeito na nossa arte a partir de sua faculdade imaginativa se a coisa imaginada não for antes reduzida pelos outros sentidos internos, preservando a integridade com a qual ela deve ser produzida, ao aspecto da Ideia. De modo tal que o intelecto a compreende perfeitamente sem sair de sua própria faculdade, que é o entendimento. E da mesma forma concebemos as outras artes liberais, como a dialética, a gramática, a retórica, entre outras. É por isso que, nós pintores, somos inteligentes teoricamente em nossa arte, sem executá-la [...] (PINO, 2011, p. 97-99).

Ele considera a pintura como algo estritamente mental. A fim de igualar a pintura às artes literárias, termina por justificar a produção imagética pictórica como

exatamente igual a das artes intelectuais. A consequência disso é reduzir a pintura a outra coisa que não é exatamente ela, porquanto não considera o aspecto sensível corpóreo e muito menos o objetivo. E, assim como o faz Virgílio, oferece a possibilidade de visualizarmos tão somente imagens subjetivas.

Assim como a “pintura da poesia” não se efetiva em uma pintura completa e acabada, a “poesia do retrato” também não o faz. Enquanto os poemas ou *celebrações poéticas* do retrato (Cf. tópico 1.3) visavam ser um complemento dos retratos com poemas, acreditando ser a parte única que representaria as profundezas do espírito, acabavam por levantar a crença de que os retratos em tela eram representações apenas do físico do retratado. Montaigne, por outro lado, faz uma pintura completa, tanto porque nela se apresenta o corpo e o espírito, quanto porque ela se realizará pela criação de imagens realizadas pelo próprio espectador, possibilitando o necessário movimento entre o dentro e o fora.

Enfim, vimos que o vínculo instituído pelo amor é cindido pela violência que lhe é intrínseca. E por isso jamais corresponderia a uma relação como a de casamento:

[B] Nosso poeta evoca um casamento pleno de harmonia e de afinidade, no qual entretanto não há muita fidelidade. Quis ele dizer que não é impossível render-se às forças do amor e apesar disso observar algum dever para com o casamento, e que pode feri-lo sem rompê-lo de fato? (III, V, p. 102).

O problema não consiste exatamente na relação entre a pintura e a arte literária, que, como veremos, vinculam-se como que numa fusão, aos olhos do próprio Montaigne. A barreira consiste na própria natureza individualizada do amor. Ora, quem alguma vez pensou que o amor fosse uma relação? A relação que poderia se instituir a partir do amor seria o casamento, que, porém, também cria cisões devido à suas regras.

A título de curiosidade, é interessante observar que, não exatamente pelos mesmos motivos, Paolo Pino também considera o casamento como algo que deve ser evitado. No seu caso, porque ele inviabiliza a atividade do pintor. Como diz Fabio: “E como é apropriado para o pintor percorrer o mundo, não é conveniente que ele se ocupe de uma esposa, porque isso prejudica nossa perfeição, e toda nossa liberdade por causa do amor dos filhos e persuasão da mulher” (2011, p. 159).

A ligação mais profunda, o vínculo mais estreito em relação à pintura e à arte literária ocorrerá na filosofia montaigneana através de outro tipo de relação. A partir da

pintura da poesia institui-se o sensível, mas a ligação almejada apenas se enlaçará realmente quando ocorrer o seguinte: o sentimento que funde o corpo e a alma se ligará a algo que se distingue dele mesmo. E isso será possível somente através da *amizade*:

“[B] Um bom casamento, se é que existe, rejeita a convivência e as condições do amor.

Procura imitar as da *amizade* [...]” (III, V, p. 99 – grifo nosso).

Sobre a amizade, considera Paolo Pino:

Desejo também que ele se mantenha em uma certa reputação, isento de afetação, irrepreensível, mas dotada de afabilidade e cortesia, amável com todos, íntima de poucos: assim, ele não ganhará somente a boa vontade de muitos, mas preservará a amizade todos. (PINO, 2011, p. 161).

Seria esse tipo de amizade o esperado por Montaigne?

## 4 MONTAIGNE LEITOR DE HORÁCIO: A PINTURA É AMIGA DA ARTE LITERÁRIA

### 4.1 DAS AMIZADES



Retrato de Madame de Lambert, obra de Nicolas de Largillière.<sup>19</sup>

Em um autorretrato o pintor sempre procurará transmitir seu temperamento, a fim de evocar sentimentos no espectador. A Arte Retórica surge nesse momento como um conjunto de preceitos e regras a fim de transmitir os afetos pretendidos. Não é novidade que Montaigne faz longa crítica à Arte e à escolástica, mas que também faz uso dos preceitos para que, posteriormente, possa dissipá-los de seu tom artificioso, ou melhor, envolvê-los em seu tom naturalizado. Nosso pintor, portanto, não deixa de fazer uso de alguns *lugares-comuns*, apelando para o despertar da sensibilidade de seus espectadores; de forma inusitada, no entanto. O ensaio “Da amizade” é um clássico exemplo a partir do qual os efeitos da história contada geram fortes emoções, e amplia a percepção mesmo dos mais desatentos. A partir do tratamento aprofundado da sensibilidade, o texto adotará o contorno necessário para a explicação do sensível, ou seja, da percepção imagética. Além do íntimo vínculo entre a imaginação e intelecto, é certo que a sensibilidade ou o afeto também participam da experiência ou percepção de imagens.

A morte de um amigo por si só é assunto bastante afetivo e, quando acompanhado de grande elogio, torna-se especialmente comovente. Esse assunto, sendo um *lugar-comum*, não foi tratado exclusivamente por Montaigne, obviamente. Cícero, por exemplo, contorna seu diálogo *A amizade* pela narrativa acerca da amizade de Cipião, o Africano (185 a.C.-?) e Caio Lúlio (?), contada por este poucos dias após a morte do outro. Lúlio, no entanto, também é uma pessoa que não está mais entre os

<sup>19</sup> Fonte: <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/madame-lambert-las-damas-salon/>

vivos quando a história é contada, mas empresta sua voz ao seu genro Cévola (157 a.C.88 a.C.). Este retoma, portanto, a conversa que teve com seu sogro e Fânio (?), tal como se encontra guardada em sua memória. Assim como Cícero que reproduz seu diálogo pela lembrança daquilo que seu amigo Cévola o contou. A intenção desse filósofo é reaver a imagem de Lélío tão vivaz a ponto de fazer o próprio sujeito presente ao leitor – despertando a vivacidade imagética, justamente, por escrever em forma de diálogo, pois, “assim, quando torno a ler esse texto, tenho a impressão de ser mesmo Catão quem fala e não eu [...] Dele (Lélío) é o teor da conversação em torno da amizade. Ao lê-la, saberás quem és” (CÍCERO, 2006, p. 25).

A própria ideia de uma pessoa afastada pelo resto de sua vida terráquea de um amigo inigualável consiste em um objetivo de causar empatia, a fim de aproximar o leitor do texto, mais precisamente, das pessoas envolvidas. Enfatizar a dor sentida, comove ainda mais, como reflete Cévola: “[...] a dor pela morte de pessoa tão nobre e excelente amigo, já não poderias não ficar abalado, emocionalmente, porquanto tal atitude reflete teu caráter” (CÍCERO, 2006, p. 28).

Mas os efeitos disso tornam-se ainda mais fortes na medida em que o amigo, correspondendo à concepção de Cícero de que a amizade se relaciona ao ser virtuoso, era alguém de caráter ilustre a ser devidamente elogiado. Pois, assim torna-se possível fazer com que a perda do ente querido seja ainda mais relevante, por ter feito parte de uma bela e considerável amizade, como observa Cévola, que também fora amigo de Cipião: “Segundo, penso, jamais haverá outro igual e isso posso testemunhar” (CÍCERO, 2006, p. 29). A virtuosidade não corresponde a um dos amigos e, portanto, Lélío é bastante elogiado, ainda em vida, como Fânio revela seus sentimentos: “É verdade, Lélío. Jamais existiu homem melhor nem mais ilustre do que Africano. Deves, agora, considerar que todos os olhos estão voltados para ti” (CÍCERO, 2006, p. 27).

Quanto maior vivacidade se confere ao fato, mais chances de tocar o leitor a respeito da grandeza da amizade. E nesse caso em que os dois principais envolvidos não estão mais entre os vivos, é preciso bastante saliência para compensar o distanciamento. Portanto, a seguinte palavras Cícero: “Já que fomos informados por nossos antepassados que a convivência entre Caio Lélío e Públio Cipião foi *a mais memorável que existiu*, então é a pessoa de Lélío que me pareceu mais idônea para dissertar sobre o tema do



qual Cévola se recordava tê-lo ouvido discorrer” (CÍCERO, 2006, p. 25 – grifos nossos).

Enfatizada a virtude da amizade e, por conseguinte, dos dois amigos, apresenta-se uma característica desse tipo de relação que corresponde às apreciáveis atividades que ambos executavam em convivência: “De fato, vivi em companhia de Cipião, quando juntos dedicamo-nos aos assuntos públicos e privados, no exército como em casa. Bem aí está toda a força da amizade, a saber, a comunhão de intentos, de estudos e de princípios” (CÍCERO, 2006, p. 33). Tamanha amizade jamais pode se igualar a outra qualquer: “Não me refiro à amizade vulgar e medíocre que também deleita e é útil. Falo, sim, da verdadeira e perfeita amizade. Daquelas, às quais, acima, me referi” (CÍCERO, 2006, p. 37).

A amizade entre Montaigne e La Boétie (1530-1563) descrita no ensaio “Da amizade” é muito semelhante a essa relatada no diálogo de Cícero. Inclusive a ideia dessa última passagem é praticamente copiada por Montaigne, mas a fim de demonstrar a especificidade da amizade que o envolve: “Que não me coloquem na mesma linha essas outras amizades comuns; tenho tanto conhecimento delas como qualquer outro [...]” (II, XXVIII, p. 283 – grifo nosso), pois, “[A] na amizade de que falo, elas (as almas) se mesclam e se confundem uma na outra, numa fusão tão total que apagam e não mais encontram a costura que as uniu [...]” (*ibid.*, p. 281 – grifo nosso).

Assim como faz Cícero, Montaigne enfatiza a amizade de que fala como de grande profundidade, em detrimento de outras amizades de tipo mais comum. Além disso, a amizade de Montaigne com La Boétie também será colocada como destacando-se por conta de atividades em conjunto, tais como a escrita, conversas filosóficas, quer dizer, dos estudos. Certamente, não vamos entrar no detalhe da questão sobre o fato de que se Cícero relata a amizade entre Cipião e Lélcio como a mais dotada de perfeição, estaria em desacordo com Montaigne, que considerou a sua do mesmo modo.

Mesmo que Montaigne tenha nitidamente se baseado em um de seus autores preferidos para escrever o ensaio em questão, de fato, há algumas discordâncias entre as considerações de cada qual. No caso de Montaigne, a amizade seria a relação mais forte entre duas pessoas, passando por cima da relação entre pais e filhos, por exemplo. E o tratamento que ele dá ao amor é muito distinto do ciceroniano, cujo conceito de amizade envolve o próprio amor: “O amor, de cujo nome vem o de amizade, preside o afeto de

benevolência recíproca” (Cícero, 2006, p. 42). Montaigne, por outro lado, considera o amor principalmente como qualidade entre amantes. A seguinte consideração de Cícero, no entanto, resume a ligação muito íntima que Montaigne procura sempre ressaltar acerca de sua amizade: “Quem contempla um amigo de verdade, nele vê um exemplar de si mesmo” (CÍCERO, 2006, p. 39).

Enfim, em ambos, a tonalidade que desperta a sensibilidade certamente é a realidade dos fatos: as reais e existentes amizades e mortes. No caso de Montaigne que sempre procurou a naturalidade, não podia ser diferente: mesmo que o uso de um *lugar-comum* tenha ares artificiosos, tal é a sua sorte que descreve a amizade em enorme correspondência com sua própria vida, com sua própria alma, dado o real destino de seu amigo: “Se houver alguma pessoa, alguma boa companhia no campo, na cidade, na França ou alhures, sedentária ou viajadora, para quem meu temperamento seja conveniente, cujo temperamento me seja conveniente, basta assobiar: irei fornecer-lhe ensaios em carne e osso” (III, V, p. 88).

Outro exemplo interessante que se utiliza dos mesmos *lugares-comuns* para discorrer sobre a amizade consiste na obra de Madame de Lambert (1648-1733), marquesa de Saint-Bris. Ela conhecia muito bem a obra de Montaigne e foi bastante influenciada por sua leitura, assim como pelos textos de Cícero. Escreveu, entre outras, a obra *Da amizade*, na qual não coincidentemente inicia falando da perda de um grande amigo, que, porém, não necessariamente está morto.

Deve-me uma consolação, Monsieur, uma consolação pela perda de nossa amiga. Chamo de perda qualquer diminuição na amizade; já que geralmente todo sentimento que enfraquece, desaba. Examino-me com rigor e acho que investi na amizade mais do que qualquer outro: no entanto, tudo escapa. Eu peço a você, portanto, que me diga sem rodeios a quem devo culpar; pois minhas reclamações devem ter algum motivo. A mim mesma? As minhas amigas ou os costumes da época? Corrija-me finalmente pelas minhas faltas; console-me se eu perco. (MADAME DE LAMBERT, 1999, p. 33).

Diferentemente de Montaigne e Cícero, Madame de Lambert não se pauta em uma amizade exclusiva, mas discorre sobre a amizade em geral. Assim, ela inova o assunto comentando não sobre a perda de um amigo, mas do próprio sentimento de amizade entre as pessoas, que parece ser efeito do século XVII, com diz: “Contudo, essa é uma reclamação geral: todo mundo diz que não há amigos [...] É um efeito da perturbação dos homens cegarem-se pelos seus verdadeiros interesses” (MADAME DE LAMBERT, 1999, p. 34).

No entanto, não deixa de enfatizar a amizade como algo valioso e, assim como Montaigne, mostra como essa relação gera imensa conexão entre as almas: “Em todos os tempos se viu a amizade como um dos primeiros bens da vida. É um sentimento que nasceu conosco: o primeiro movimento do coração foi de se unir com outro coração” (MADAME DE LAMBERT, 1999, p. 34).

Outra semelhança entre os dizeres de Madame de Lambert com a amizade de Montaigne seria a comparação em relação ao amor. Para ela, a amizade supera o amor na medida em que supre aquilo que causa preocupações nas relações amorosas, como, por exemplo, as riquezas e as obrigações: “A amizade se enriquece pelas perdas do amor: ela se torna mais terna, mais viva e mais atenta” (1999, p. 36). Além de que “o amor dá à alma uma alegria tóxica, que às vezes é seguida de violentas tristezas [...]” (1999, p. 41).

E concorda com Cícero ao dizer que a amizade nos conduz à virtuosidade: “Como ela (a amizade) não pode se conservar a não ser entre pessoas estimáveis, nos força a parecermo-nos com eles (os amigos), para mantê-los [...] O primeiro mérito que é preciso buscar em seu amigo é a virtude, é isso que nos garante que ele tenha a capacidade da amizade e que dela seja digno” (MADAME DE LAMBERT, 1999, p. 40). Além de exigir virtuosidade no amigo, é preciso ser virtuoso. E, por isso, ela considera a amizade um meio de instruir e evoluir o espírito, na medida em que pelo exemplo do amigo, melhoramos nosso ser. Pessoas mais maduras e, por conseguinte, mais virtuosas, mais facilmente desenvolverão perfeição nessa arte, que a autora considera questionável entre os jovens: “Acredito que a grande juventude dificilmente se adequa aos prazeres da perfeita amizade” (1999, p. 45).

A amizade entre pessoas do gênero masculino nitidamente pode acontecer, leia-se a história. Madame de Lambert, sendo uma mulher, com legitimidade indaga-se sobre a possibilidade de haver amizade entre sexos diferentes. Conclui que sim, não sem mencionar, no entanto, suas dificuldades e necessidades:

Isso é raro e difícil, mas é a amizade que mais encanta. Ela é mais difícil porque é preciso mais virtude e retenção. As mulheres que não sabem que o amor costumeiro não é digno, e os homens que querem encontrar nas mulheres apenas a agradabilidade do sexo, e que não imaginam que elas podem ter qualidades mais vinculadas ao espírito e ao coração do que aquelas da beleza, não são propícios para a amizade sobre a qual eu falo. (LAMBERT, 1999, p. 56).

Mesmo tratando da amizade em geral, Madame de Lambert recapitula alguns *lugares-comuns* com o mesmo intuito de causar comoção. A perda do sentimento de amizade, em determinada época, seguida da beleza que é a amizade, pode gerar forte comoção no leitor, que buscará em si mesmo retomar esse sentimento caso também o tenha perdido.

Tanto a amizade relatada por Cícero quanto por Lambert e Montaigne possuem essa mesma tarefa de envolver afetivamente o leitor. A amizade sempre traz consigo um despertar sensível que parece ser inato ao seu significado que envolve a união entre duas almas e, quem sabe, porque retira a pessoa, momentaneamente, de sua realidade solitária, que é a condição da humanidade. Certamente, não consiste apenas em recurso retórico, porquanto a amizade faz parte da realidade humana. Em termos filosóficos, e em todos os três casos que mencionamos, esse tema envolve a instituição de uma moralidade purificadora na relação entre as pessoas. E se fosse apenas esse o objetivo, já seria de bastante valia.

Mas, além disso, mais do que um recurso para despertar a sensibilidade ou o sentimento moral, a amizade tem outra função muito interessante, pois, para alguns, ela faz parte da própria constituição do retrato. Conforme Marin Étienne ou Estienne (século XVII), um relojoeiro da comuna francesa de Caen: “[...] a amizade é ‘a mais verdadeira e a mais legítima causa’ do retrato, mais que seu uso também se desenvolveu ‘para conservar a ideia dos homens ilustres [...]’ (POMMIER, 1998, p. 15).

É pertinente pensar que para Montaigne faria sentido esta ideia de que a causa do retrato é a amizade, e, no seu caso em específico, para conservar principalmente a memória de seu grande amigo. Veremos que o “Da amizade” é o ensaio central da obra montaigneana. E que além do elogio que faz a La Boétie, a amizade surge como conceito revelador de todo seu projeto.

A beleza da descrição de Montaigne sobre sua amizade facilmente entenece o leitor. Porém seu objetivo é muito mais ousado. A partir da noção de amizade, ele apresentará várias facetas de sua obra. A primeira delas consiste em mostrar os efeitos de seu estilo ensaístico, a saber, encaminhar o leitor ao plano de significação do sensível.

Distintamente do estilo dialógico, o ensaio possui a qualidade de manter um movimento igual do espírito oscilante das pessoas. Ele não se fixa numa estrutura

exigida pela lógica textual e, portanto, não exige temporalidade cronológica, ou seja, começo, meio e fim. Além de outras características já vistas, a semelhança do movimento textual com o movimento oscilante do espírito, certamente aproxima afetivamente o leitor do texto, pela identificação.

Outra faceta, decorrente da primeira, refere-se às diversas ligações possíveis que podem ser feitas, denotando distintos sentidos ao texto. Ou melhor, a quebra da lógica textual possibilita ao leitor transitar por distintos planos de significação *textuais*. Através das operações da imaginação vinculadas à razão ou pensamentos realizam-se distintas interpretações imanentes ao próprio texto.

Assim como o *amor* foi uma metáfora para instituir o vínculo corpo-alma, a *amizade* também será uma metáfora para fazer algumas ligações. Ela, porém, não realizará apenas uma, mas ao menos três ligações distintas: a amizade entre dois homens, a amizade estilística, por assim dizer, e, por fim, como justificativa do estilo ensaístico, a amizade entre pintura e a escrita.

Como a noção de amizade enfatiza-se por ser um recurso que retira o leitor do âmbito totalmente intelectual, em direção à sensibilidade, percepção e imaginação, induzindo à experiência do sensível, não teríamos como apresentar essa experiência através do plano textual, a não ser desenvolvendo grande estilo ou por direcionamentos – optamos pela segunda opção.

A partir desse processo da compreensão da estrutura formal do estilo ensaístico, portanto, esclarecer-se-á o plano sensível. Nesse ensaio, enfim, se elucidará os motivos pelos quais o autorretrato montaigneano não deve ser compreendido apenas como uma *metáfora*, por meio da ideia do íntimo vínculo entre a pintura e a arte literária. Já que a amizade entre Montaigne e La Boétie corresponde analogamente à amizade entre as duas artes, não mais poderemos defender qualquer distinção entre escrita e pintura. E, por conseguinte, não haveria qualquer motivo para não considerar os *Ensaaios* como uma arte pictórica.

Esse vínculo entre a pintura e a escrita determinará a estrutura formal do estilo proposto pelo filósofo, a saber, o *ensaio*. Só que agora não pela roupagem do uso da Arte Retórica, mas pelo exemplo de como suas ideias se movimentam. No ensaio “Da amizade” temos o anúncio pelo qual devemos compreender o caráter pictórico do autorretrato. Pois, ali veremos na prática o mecanismo de atuação dos distintos planos

de significação, assim como a explicação da experiência imagética a partir do apelo ao sensível. E, por fim, o caráter objetivo das imagens devido ao seu envolvimento com a ideia de alteridade.

#### 4.2 MONTAIGNE AMIGO DE LA BOÉTIE



Retrato de Étienne de La Boétie, (?)<sup>20</sup>

Princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso. Os escritos socráticos poderão indicar ideias; *obtida a matéria, as palavras surgirão espontaneamente*. Quem aprendeu seus deveres para com a pátria e para com os amigos, com que amor devemos amar o pai, o irmão, o hóspede, qual a obrigação dum senador, qual a dum juiz, qual o papel do general mandado à guerra, esse sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização. Eu o aconselharei a, *como imitador ensinado*, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí escolher uma *linguagem viva*. (HORÁCIO, *Arte Poética*, 309/317, p. 64 – grifos nossos).

Além de transmitir preceitos para a boa composição de um poema, Horácio pressupõe determinado posicionamento moral de seus futuros escritores. “Os deveres para com a pátria e para com os amigos” são assuntos considerados em sua *Arte Poética* e de grande interesse de Montaigne. Em relação ao comprometimento com a pátria, deixaremos esse assunto de lado. E daremos a ênfase necessária sobre as considerações escritas no ensaio montaigneano “Da amizade”, cujo título determina o conteúdo a ser tratado.

Ao considerar, como grande amigo seu, o estimado Étienne de La Boétie, Montaigne dedica-lhe tal ensaio, no qual encontraremos belíssimos relatos sobre essa amizade, que seria, de acordo com o autor, a relação mais nobre, superando a relação amorosa e entre irmãos, inclusive aquela entre pais e filhos: “dos filhos para com os

<sup>20</sup> Fonte: <https://www.escritas.org/pt/bio/etienne-de-la-boetie>

pais, trata-se principalmente de respeito. A amizade alimenta-se de comunicação, que não pode existir entre eles, devido à excessiva desigualdade” (I, XXVIII, p. 276).

Em relação aos irmãos, Montaigne considera um “belo nome e cheio de dilação” e conta que ele e La Boétie o usavam um para designar sua relação. Porém, esse tipo de vínculo, quando designado pelos laços familiares, pode vir a ser muito problemático, como diz Montaigne: “[A] mas essa mistura de bens, essas partilhas e que a riqueza de um seja a pobreza do outro, destempera estranhamente e afrouxa esse amálgama fraternal” (I, XXVIII, p. 276). Assim como o amor, a irmandade envolve posses materiais, por exemplo, que seria a herança, resultando, em inúmeros casos, em relações conturbadas.

Já a relação amorosa, por ser uma relação muito intensa, como diz Montaigne, seus efeitos podem vir a ser perniciosos, na medida em que eleva a paixão a limites viciosos e, portanto, seus laços são frágeis: “[A] É um fogo temerário e volúvel, inconstante e diverso, fogo de febre, sujeito a acessos e arrefecimentos, e que nos prende apenas por um fio” (II, XXVIII, p. 277). Além disso, o casamento, tal como o era em sua época, é compreendido por Montaigne como um negócio, cuja entrada é livre. Porém, a duração é imposta e depende de muitos fatores que não envolvem a vontade (Cf. II, XXVIII, p. 278).

Após a descrição sobre os três tipos de relação distintos da amizade e menos nobres, Montaigne questiona a possibilidade de haver amizade no casamento, considerando que esta seria a amizade “mais plena e mais completa”, caso o “homem se envolvesse por inteiro”. Verifica, entretanto, não haver nenhum exemplo a respeito dessa conquista por parte do sexo masculino (II, XXVIII, p. 279). E, considerando a relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo, ele discorre sobre a concepção filosófica acerca do amor, tal como se observa nas seguintes palavras: “[C] Pois mesmo a descrição que dele faz a Academia não me desmentirá, penso eu, quando digo de sua parte o seguinte: esse delírio primitivo inspirado pelo filho de Vênus no coração do amante e tendo por objeto a flor de uma tenra juventude [...] não podia fundamentar-se no espírito, cuja demonstração ainda está oculta, que estava apenas no nascimento e antes da idade de germinar” (II, XXVIII, p. 279).

Se Montaigne refere-se ao diálogo da juventude platônico *Alcebiades*, não podemos dizer com certeza. Mas se trata de um amor, que envolve outros fatores não legítimos para a relação. Assim como era o amor entre o amado Alcebiades (450



a.C.404 a.C.) e o amante Sócrates, deste que se apaixona pela beleza física daquele. Como diz Montaigne, se o espírito estivesse germinado, aí sim poderia se tratar de uma relação justa: “[C] Se coincidissem com um coração mais nobre, as imediações eram igualmente nobres: instruções filosóficas, ensinamentos sobre respeitar a religião, obedecer às leis, morrer pelo bem de seus país: exemplos de prudência, coragem, justiça, empenhando-se o amante em fazer aceitável pela amabilidade e beleza de sua alma, a do corpo estando há muito fanada, *e esperando por essa associação mental estabelecer um arranjo mais firme e duradouro*” (II, XXVIII, p. 280 – grifos nossos).

Montaigne defende a Academia, portanto, levantando a ideia de que esse amor transformar-se-ia em amizade. Mas, mesmo que esse amor possa apresentar-se acidentalmente através do “desejo do amado por uma compreensão espiritual”, que estabelece união mais firme e duradoura, e portanto, passível de se transformar em amizade; ela jamais se compararia à sua descrição, que se realiza “de maneira mais equitativa e mais equânime. *Só podemos julgar plenamente as amizades quando com a idade os caracteres estão formados e consolidados (Cícero, De amic., XX.)*” (II, XXVIII, p. 281).

A nobreza da amizade é incomparável a qualquer outro tipo de relação. E, assim como em Madame de Lambert e em Cícero, há um fundamento de virtude na concepção de amizade montaigneana, na medida em que ele também a considera como formadora do espírito: “A amizade, ao contrário, é desfrutada na medida em que é desejada, e apenas na fruição se cria, se alimenta e cresce, porque é espiritual e a alma se aprimora com o uso” (I, XXVIII, p. 278). Essa virtuosidade não consiste, no entanto, em predeterminações morais específicas, a não ser aquelas gerais que regulam toda uma vida em sociedade. Desse modo, as reflexões colocadas por Cícero sobre a lealdade que envolveria um amigo a cometer algum ato ilícito, por exemplo, não estão em voga nessa relação sobre a qual discorre Montaigne, porquanto “[C] isso não atesta aquiescência em fazê-lo, porque não tenho a menor dúvida sobre minha vontade, e tampouco sobre a de um tal amigo. Não está no poder de todos os argumentos do mundo afastar-me da certeza que tenho sobre as intenções e julgamentos de meu amigo” (I, XXVIII, p. 283).

Certamente a confiança e cumplicidade são qualidades que vão bem na relação entre dois amigos, mas elas sequer precisam ser enfatizadas na medida em que essas e outras características são imanentes à própria amizade sobre a qual Montaigne se refere. E não mais distingue um indivíduo do outro: o compromisso que cada qual teria consigo

mesmo reflete igualmente no amigo. Em sua amizade com La Boétie suas almas encontram-se tão interligadas uma a outra que já não há mais dois, mas apenas um:

[A] Não foi uma consideração especial, nem duas, nem três, nem quatro, nem mil: foi não sei que quintessência de toda essa mistura, que, tendo se apossado de toda a minha vontade, levou-a a mergulhar e perder-se na sua; [C] que, tendo se apossado de toda a sua vontade, levou-a a mergulhar e perder-se na minha, com a mesma gana, com a mesma convergência. [A] Digo perder verdadeiramente, sem nos conservar nada que fosse exclusivamente particular nem que fosse ou dele ou meu. (I, XXVIII, p. 282).

Enfim, a cada assunto que se discute sobre a obra montaigneana, encontramos vários traços de outros autores com os quais Montaigne está em constante conversação. E muitos desses escritores são imitados por Montaigne, como é o caso de Quintiliano, Cícero e Horácio. Sabe-se que a *imitatio* (imitação) trata-se de um preceito retórico, assim como a *inventio* (invenção). E o uso desses dois preceitos é recomendado por Horácio: “Eu o aconselharei a, *como imitador ensinado*, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí escolher uma *linguagem viva*” (*Arte Poética*, 310, p. 64). Ora, haveria linguagem mais viva do que a oferecida nos *Ensaio*s? Montaigne utiliza a imitação como elemento de composição. Porém, é preciso sempre estarmos atentos para observar suas inovações. Sabe-se que a imitação jamais se refere à cópia, mas ao uso de preceitos, a partir dos quais o autor criará sua própria linguagem, forma e conteúdo. Assim sendo, Montaigne oferecerá uma nova roupagem à amizade, cujos laços são os mais fortes jamais vistos anteriormente:

[A] Pois os próprios discursos (reflexões, considerações) que a antiguidade nos deixou sobre esse assunto parecem-me frouxos em comparação com o sentimento que tenho a esse respeito. E nesse ponto a realidade ultrapassa os próprios preceitos da filosofia: *Enquanto eu tiver meu bom senso, não há nada que se compare a um amigo terno* (Horácio, *Sát.*, I, V, 44). (I, XXVIII, p. 287/288 – grifo nosso).

Por mais bela e perfeita que possa parecer a amizade relatada por Cícero, como exemplo da antiguidade, por mais semelhanças que ela tenha com a amizade montaigneana, não compartilha do mesmo valor de união instituído por Montaigne. Vimos anteriormente (Cf. p. 105) que Montaigne praticamente copia algumas ideias, ou melhor, usos linguísticos, encontrados no d’*A amizade* de Cícero. Do mesmo modo, ambos ressaltam a vulgaridade das amizades comuns, a fim de exaltar as amizades que

elogiarão. Cícero relata a amizade de Cipião e Lélío como dotada de perfeição, porquanto é impecavelmente virtuosa, enquanto Montaigne refere-se a sua como a mais perfeita porque estabelece essa mais forte ligação entre os amigos.

Agora, se procurarmos compreender apenas pelo sentimento de amizade os motivos pelos quais Montaigne tanto valoriza a unidade entre as almas, inicialmente, não obteremos uma resposta filosófica. Sobre privilégio dessa relação, encontramos apenas as seguintes palavras: “[A] se me pressionarem para dizer por que o amava, sinto que isso não pode ser expresso [C] a não ser respondendo: ‘Porque era ele; porque era eu. [A] Para além de toda minha argumentação e do que posso dizer particularmente a esse respeito, existe não sei que força inexplicável e proveniente do destino, mediadora dessa união” (II, XXVIII, p. 281).

De fato, a intensidade dessa amizade deve-se, como diz Montaigne, à peculiaridade dos próprios membros da relação. Ou seja, não se trata de uma definição geral, mas de uma amizade cujo significado emana de sua *forma particular*. O que justifica a força, a vivacidade e a particularidade da amizade refere-se à própria verdade do sentimento existente no espírito de Montaigne.

Ao que tudo indica, Montaigne estava ciente do seu projeto aparentemente demasiadamente descomprometido, ao relatar apenas seu sentimento por seu amigo, sem maiores comprometimentos filosóficos, pois chegou a mencionar que “nesse ponto a realidade ultrapassa os próprios preceitos da filosofia”.

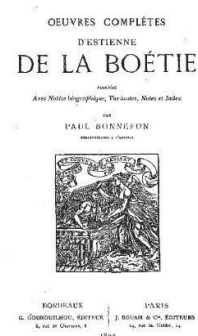
E nesse momento, ele aproxima-se novamente de Horácio, traduzindo o sentido de seus dizeres, que se seguem: “Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que os versos pobres de assunto e bagatelas maviosas” (HORÁCIO, *Arte Poética*, 319, p. 64). Montaigne anuncia a necessidade de distanciar-se da arte para transmitir com o máximo de realidade possível o que sente por seu amigo. No entanto, isso não significa que seus versos não possuam beleza ou que sejam pobres. Ao contrário, mesmo relatando fatos da realidade, Montaigne consegue manter maestria em sua eloquência. Como seria o caso da seguinte passagem:

Nossas almas viajaram tão unidamente juntas, examinaram-se com tão ardente afeição, e com a mesma afeição descobriram-se até as mais profundas entranhas uma da outra, que não apenas eu conhecia a sua como se fosse minha mas indiscutivelmente me confiaria a ele de melhor grado do que a mim mesmo. (I, XXVIII, p. 283).

De fato, a união entre as almas é o ponto recorrente nesse ensaio sobre a amizade, e essa ideia é pronunciada por Montaigne de distintas maneiras e diversas vezes, o que chega a intrigar o leitor. A despeito do que diz o próprio autor, considerando outra ideia recorrente que é o autorretrato, será que devemos considerar inexistir qualquer traço artístico nessa ligação? Não haveria algum outro ponto por meio do qual essa união se justificaria filosoficamente?

Acima, quando Montaigne cita Horácio logo após sua crítica à frouxidão dos laços de amizade dos antigos, possivelmente, ele refere-se a alguma outra ideia. Se considerarmos que não é toa que seja justamente Horácio, o precursor do *ut pictura poesis*, o autor escolhido para acompanhar a primeira passagem do ensaio “Da amizade”, será que não estaria Montaigne pretendendo instituir um vínculo muito íntimo entre outro tipo de relação?

#### 4.3 MONTAIGNE AMIGO DE HORÁCIO



Obras Completas, 1892

Para ensaiar assunto tão nobre quanto é a amizade, curiosamente, Montaigne inicia seu ensaio “Da amizade” assemelhando-se a determinado pintor, conforme suas palavras: “Examinando o procedimento de um pintor num trabalho que possuo, senti vontade de *imitá-lo*” (I, XXVIII, p. 273 – grifo nosso).

Além de fazer uso da *imitatio* para com os escritores, Montaigne resolveu também imitar a pintura. Esclarecer quem seria, de fato, esse pintor será nosso objetivo, porquanto esse entendimento será decisivo para considerarmos todo o sentido ou realidade da pintura montaigneana. Segue-se da primeira frase, o restante do texto:

Ele (o pintor) escolheu o lugar mais belo e no centro de cada parte para ali instalar um quadro elaborado com todo o seu talento; e o vazio ao redor, encheu-o de grutescos, que são as pinturas fantasiosas cuja única graça está na variedade e estranheza. O que são estes (os *Ensaaios*) também, na verdade, senão grutescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da casualidade? *É o corpo de uma bela mulher terminando em cauda de peixe* (Horácio, *Arte Poética*, 4). (I, XXVIII, p. 273-274).

Por um lado, tendo em vista que o próximo sujeito a ser mencionado será o amigo La Boétie e sua obra, tudo nos leva a considerar que ele mesmo seria esse pintor. Telma Birchall afirma sobre a imensa relação entre o ensaio “Da amizade”, que seria o centro de toda a obra montaigneana, e a obra de La Boétie, tal como interpreta a respeito do primeiro parágrafo do ensaio: “aí, Montaigne compara os seus ensaios aos desenhos que se multiplicam em torno de um quadro como uma pintura que circunda uma obra maior. Esta seria o *Discurso da servidão voluntária*, de seu falecido amigo Étienne de La Boétie, à qual Montaigne pensava destinar, no momento em que escrevia, o lugar central em seu livro” (BIRCHALL, 2007, p. 124).

De fato, essa realidade é inquestionável. Mesmo que o discurso de La Boétie não apareça publicado nos *Ensaaios*, essa era a intenção inicial de Montaigne. E não há absolutamente nenhum contraponto a esse fato. Desse modo, deveríamos concluir mais uma vez que o pintor ao qual Montaigne refere-se é La Boétie.

Por outro lado, se bem observarmos, antes de La Boétie, Montaigne cita uma passagem da *Arte Poética* de Horácio. Ao levarmos a sério o peso dessa menção, ou melhor, dessa conversação, buscaremos a fonte. Feito isso, veremos que o próprio conteúdo desse primeiro parágrafo, não coincidentemente, assemelha-se a uma outra obra, o que nos redireciona para outro sentido interpretativo, distinto desse primeiro, sem excluí-lo necessariamente.

Ali, ao que tudo indica, Montaigne está em fervorosa conversação com Horácio. Ele se refere à *Arte Poética* como um quadro cujos vazios são preenchidos por “pinturas fantasiosas”, estas que se elevam apenas por sua estranheza. Significando, provavelmente, a relação entre os preceitos e as imagens metafóricas, colocadas por Horácio em sua obra. Como se observa pela semelhança discursiva retirada da seguinte passagem da *Poética*:

Suponhamos que um escritor entendesse de ligar à cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-se, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (HORÁCIO, *Arte poética*, 1-8, p. 55).

Sabemos que o assunto central da *Arte Poética* é transmitir ensinamentos sobre a escrita e fundamentos morais. E Horácio assim o faz, preconizando a *unidade textual*, ou seja, o vínculo preciso entre os conteúdos imagéticos, literários e morais, como observa-se na seguinte passagem:

Um homem honesto e entendido criticará os versos sem arte, condenará os duros, traçará, com o cálam, de través, um sinal negro junto aos desgrehados, cortará os ornatos pretensiosos, obrigará a dar a luz aos pouco claros, apontará as ambiguidades, marcará o que deva ser mudado, virará um Aristarco e não dirá: ‘por que hei eu de magoar um amigo por causa de uma ninharia?’ Tais ninharias levarão o autor a sérios dissabores, uma vez achincalhado e recebido desfavoravelmente. (*Arte Poética*, 445-452, p. 68).

Aristaco foi um voraz crítico literário que eliminou várias passagens do texto de Homero. Portanto, Horácio propõe que o olhar de seus escritores seja crítico para com suas próprias obras, e não apenas para com a de seus amigos. Pois é preferível alertar o amigo do que sujeitá-lo aos dissabores que o levarão um texto mal elaborado. Ou seja, Horácio pretende que suas considerações e advertências sejam recebidas amistosamente por seus leitores, pois a amizade consiste, para ele, também em censurar. Em relação a isso, Montaigne faz suas considerações: “as advertências, nem as reprimendas, que são um dos principais ofícios de amizade [...]” (I, XXVIII, p. 276).

Dada a licença de Horácio para a crítica, sem abalar a amizade, Montaigne lança a sua ao considerar as pinturas horacianas como “fantasiosas” e utilizadas tão somente para preencher seus vazios, sem vínculos mais estreitos entre as imagens e o texto. Ora, se as imagens servem apenas para preencher as lacunas textuais, isto significa que, ao menos para Montaigne, na *Arte Poética*, não haveria ligação mais profunda entre as figuras metafóricas e o conteúdo a ser tratado: as imagens servem apenas para ilustrar, não para significar.

Porém, Montaigne não deixa de considerar as figuras utilizadas por Horácio como *pinturas* propriamente ditas e, por conseguinte, não o distingue de um pintor,

embora critique algo em sua pintura. Alegando imitá-lo, ele se propõe a pintar um quadro, utilizando-se também de ornamentos. Porém, como diz, comporá não exatamente da mesma forma como a que Horácio preconiza: “acompanho meu pintor até esse segundo ponto, mas fracasso na outra e melhor parte; pois meu talento não vai tão longe a ponto de ousar tentar um quadro rico, polido e de acordo com a arte. Resolvi tomar emprestado um Étienne de La Boétie [...] Escreveu-o em forma de ensaio” (I, XXVIII, p. 274).

Assim como as de Horácio, por outros motivos Montaigne também considera suas próprias pinturas como “grutescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos”. E, a partir disso, procurará outros caminhos para fazer suas ligações. Deixa claro que não pintará em conformidade com a arte, i.e., com a *Arte Retórica*. E por isso seu ensaio não terá um mesmo aspecto tão ordenado quanto a *Arte Poética*. É bom ter atenção à modéstia de Montaigne, pois, os membros da pintura montaigneana se ligarão de maneira particular, através do vínculo pelo conceito de amizade entre os distintos elementos. Ligação tal que não ocorrerá pela ordem da lógica linear convencional, mas por uma lógica que pode ser chamada de tridimensional, na medida em que envolve distintos elementos e, por conseguinte, distintos planos mentais. Assim, mesmo as passagens que podem parecer, à primeira vista, descontextualizadas, virão a compor a totalidade do texto, mas, como dissemos, não linearmente. Eis o caráter original do estilo ensaístico.

O pintor mencionado por Montaigne certamente pode ser La Boétie, mas nada impede que também seja Horácio. A diferença decorrente da escolha determinará o ponto de vista ou interpretação acerca de todo o restante. No entanto, ambas as escolhas são válidas e conduzem o leitor a lugares interessantes.

A partir do entendimento da participação de Horácio na história, outros planos de significação textual manifestam-se e outros tipos de uniões aparecem, como veremos aqui a primeira: a amizade *estilística*.

Nesse ensaio central, Montaigne coloca a sensibilidade como elemento fundamental de sua filosofia, ao discorrer sobre a beleza de sua amizade com La Boétie – amigo para o qual não apenas dedica esta composição, como todos os *Ensaio*s:



Resolvi tomar emprestado um Étienne de La Boétie, que honrará todo o restante deste trabalho. É um discurso a que deu o nome de *A servidão voluntária*; mas os que ignoram esse nome depois rebatizaram-no com muita propriedade de *Contra um*. Escreveu-o em *forma de ensaio*, na sua adolescência, em honra da liberdade contra os tiranos. (I, XXVIII, p. 274 – grifo nosso).

A partir dessas considerações iniciais a respeito da forma ensaística da obra de La Boétie, que Montaigne toma de empréstimo, ele desenvolve sua discussão sobre a amizade. Em muitos de seus relatos e, em comparação a outros tipos de relações apresentadas, sempre coloca a sua, com La Boétie, como a de caráter mais honesto e singular. Deixa claro, portanto, que não se trata de uma amizade convencional: “[C] Que não me coloquem na mesma linha essas outras amizades comuns; tenho tanto conhecimento delas como qualquer outro, e das mais perfeitas em seu *gênero*, [B] mas não aconselho a confundir suas regras: seria um engano (II, XXVIII, p. 283 – grifo nosso).

Considerando, agora com a percepção ampliada acerca da leitura do ensaio, mais uma vez a passagem de Cícero que se assemelha e essa, algo nos chama a atenção. Quando Cícero diz: “Não me refiro à amizade vulgar e medíocre que também deleita e é útil. Falo, sim, da verdadeira e perfeita amizade. Daquelas, às quais, acima, me referi” (CÍCERO, 2006, p. 37), não estaria Montaigne se referindo, entre outros textos, ao texto dialógico de Cícero: esse diálogo sobre a amizade cujo autor procurou apresentar com vivacidade a imagens de seus personagens? Ao que tudo indica, Montaigne estaria se referindo tanto a Cícero quanto a Horácio, mais precisamente, ao diálogo e à prosa. Considera que ambos são exemplares em seus objetivos específicos: Cícero em relatar a amizade com perfeição e Horácio em ensinar seus preceitos.

Pelo modelo dialógico se apresenta apenas uma amizade filosoficamente exemplar, que é, porém, do tipo comum para Montaigne. Já pela prosa de Horácio, que é precursor do *ut pictura poesis*, uma relação entre as imagens e as palavras, sem laços muitos fortes, no entanto. Ademais, as regras de cada qual se distinguem da regra unificadora da amizade pretendida por nosso pintor. No caso de Cícero, a regra se determina pelos preceitos morais que circundam a amizade. E, no outro caso, mesmo que Horácio dê primazia para a unidade textual, não vincula muito visceralmente imagens e palavras.

A força do vínculo entre Montaigne e La Boétie, além de consistir numa relação de afeto muito grande, caracteriza-se também pelo *gênero* literário, mais precisamente, gênero ensaístico. Certamente não podemos considerar o *Discurso da Servidão Voluntária* de La Boétie como apresentando exatamente o mesmo estilo dos ensaios montaigneanos, dada a diferença entre a forma final de cada uma das obras. Porém, para além da semelhança formal, há algo ainda mais visceral que assemelha a obra de Montaigne à de seu amigo, a saber, a disposição interna enquanto escritor. Quando Montaigne diz que La Boétie escreve “à maneira de ensaio”, ao que tudo indica, refere-se à disposição espiritual de manter-se em constante exercício acerca dos assuntos tratados, com honestidade e naturalidade, sem jamais enclausurar-se numa única moldura. Ou seja, refere-se à atitude filosófica de seu amigo e que caracterizaria com maior impacto o sentido de *gênero* ensaístico, inclusive mais fortemente do que a própria forma final da obra. Tanto é assim que, apesar do elogio, Montaigne não deixa de fazer suas reprimendas ao seu amigo, ao considerar que a obra de La Boétie não chegou a atingir a melhor forma possível, considerando a potencialidade do autor:

[A] Entretanto muito lhe falta para ser o melhor que La Boétie pode fazer; e se na idade em que o conheci, mais avançada, concebesse um projeto como o meu, de lançar por escrito suas elucubrações, veríamos muitas coisas raras e que nos aproximariam muito da honra da Antiguidade; pois sobretudo nessa parte de dons da natureza não conheço outro que lhe seja comparável. (I, XXVIII, p. 274).

Enfim, não há dúvida sobre o enorme apreço que Montaigne tem por seu amigo. Sua amizade, no entanto, não se resume a esse tipo comum: caracteriza-se também por uma cumplicidade estilística. Ambas as facetas dessa relação, a amizade no sentido comum entre dois sujeitos e a amizade literária, conciliam-se, representando esses dois lugares de significação.

Montaigne estabelece uma *analogia* entre a amizade com seu amigo e essa amizade que emana da própria *maneira ensaística* como ambos inauguraram suas obras. Quando Cícero exemplifica um modelo de amizade perfeita caracterizada pelos estudos, cujos amigos realizam juntos, Montaigne traz esse exemplo para a prática: não apenas realizando conversas filosóficas e estudos com La Boétie, mas, em termos estruturais, apresentando uma amizade que se vincula à obra, ou melhor, vincula os próprios elementos de sua obra.

Um modo de chegarmos a tal entendimento ocorre pela ligação entre o duplo sentido expresso na seguinte passagem: “[A] na amizade de que falo, elas (as almas) se mesclam e se confundem uma na outra, numa fusão tão total que apagam e não mais encontram a costura que as uniu [...] sinto que isso só pode ser *expresso*” (II, XXVIII, p. 281 – grifo nosso).

Pelo viés da amizade entre dois homens, trata-se de uma figura de linguagem para demonstrar a fusão entre duas almas, representando uma profunda intimidade entre dois amigos. Em relação à outra amizade, temos que Montaigne se utiliza de várias metáforas que relacionam o termo amizade ao estilo literário. De modo que a passagem acima, por outro lado, nos direcionaria para o sentido da amizade estilística.

Ou seja, tais metáforas literárias, por assim dizer, apenas seriam metáforas na medida em que se relacionariam ao tipo de amizade entre dois sujeitos. Mas, através da passagem de um sentido para o outro, elas deixam de ser metáforas, significando os termos próprios para descrever o outro tipo de amizade, a saber, a amizade literária: “encaminhando essa amizade que, enquanto Deus quis, alimentamos entre nós, tão íntegra e tão perfeita que sem a menor dúvida não se lê sobre outras iguais, e entre nossos contemporâneos não se vê o menor indício de sua *prática*” (II, XXVIII, p. 275 – grifos nossos).

O termo *amizade* em sua própria significação, relacionando-se ao outro contorno interpretativo, agora sim será caracterizado enquanto a *metáfora*, que ilustrará o íntimo vínculo entre outras coisas diferentes de dois homens de carne e osso. Ou seja, a ideia de que não se “lê” sobre outras amizades iguais, além de representar metaforicamente a amizade entre os dois sujeitos, representará em sentido próprio a leitura de duas obras tão originais que não se verá outras iguais entre os contemporâneos de Montaigne. Sempre voltado para o vínculo estilístico ilustrado pela amizade, Montaigne sugere a sua como a mais original: de fato, é inegável a originalidade do modelo ensaístico.

O entendimento da amizade com La Boétie enquanto *metáfora* criará laços com outra significação textual, além do estilo, e que apenas pode ser corroborada pelo papel de Horácio. E será, portanto, justamente por meio dessa inversão lógica, efetivada através da noção de amizade, que se realizará a ligação entre *pintura* e *texto*. O fato de Montaigne inserir Horácio na conversa, alegando que irá imitá-lo em sua pintura, não significará pouca coisa. Essa ideia inicial não sugere apenas que sua escrita consiste em

uma composição pictórica, mas evoca também o contexto discursivo da época, à doutrina do *ut pictura poesis*, a partir da imagem do inventor do preceito.

Como também podemos observar um outro viés na passagem já vista: “entre nossos contemporâneos não se vê o menor indício de sua prática” (I, XXVIII, p. 275). Ora, não seria justamente o conflito entre a pintura e a poesia um dos temas principais tratados pelos humanistas do século XVI? Não estaria Montaigne se referindo aos autores que, embora defendessem a ligação entre pintura e arte literária, jamais realizaram efetivamente, ou melhor, colocaram-na em prática em seus tratados, porquanto apenas se mantiveram na lógica textual?

O posicionamento implícito de Montaigne acerca do *ut pictura poesis*, reflete-se, portanto, na própria maneira como compõe sua obra: o estilo ensaístico consiste, como vimos, justamente na necessidade da operação da imaginação, e suas respectivas imagens, existindo como que em blocos, para que se retire a mente da lógica linear. E assim se realize os diversos sentidos textuais.

Quando Montaigne se compara a Horácio, também tem em vista defender seu posicionamento, que se oporá ao modo como este compreendeu a relação. Enquanto Horácio atribui o parentesco entre a pintura e a escrita promovendo, ao mesmo tempo, diferença entre ambas, Montaigne mostrará um vínculo ainda mais estreito: “na amizade de que falo, elas se mesclam e se confundem uma na outra, numa fusão tão total que apagam e não mais encontram a costura que as uniu” (I, XXVIII, p. 281).

Agora, o que se tem em vista é a descrição da composição em relação às próprias analogias que se instituem a cada passagem dos escritos. A amizade, ao mesmo tempo em que ilustra o estilo, serve como componente para representar a forma como se modelam os planos de significação. Ou seja, como na definição contida no termo, a amizade significa a própria ligação de todos esses planos. E, ao que tudo indica, significa, portanto, em termos amplos da composição, além das relações estilísticas e entre os homens, o vínculo fundamental entre a expressão e a imagem que se forma. Não havendo, desse modo, por analogia, distinção entre a imagem e a palavra e, por conseguinte, entre a pintura e a arte literária que compõem a obra. De modo que os *Ensaaios* são por si mesmo uma pintura falada ou então um texto pintado, do qual emana o *retrato falado* do pintor Montaigne. Ademais, se *ut pictura poesis* ainda distingue uma arte da outra, em Montaigne a ligação também pode se manifestar assim: *a arte literária é amiga da pintura* ou *a pintura é amiga da arte literária*, tanto faz, não há mais um

termo definido a ser comparado, pois “[...] essa amizade que possui a alma e a governa com tal soberania, é impossível que seja dupla” (I, XXVIII, p. 285).

Em relação a Horácio, a amizade, também será de cumplicidade estilística. Esses três planos de amizade – com La Boétie, literária e, agora, com Horácio – constituirão um único plano mais amplo e que se realizará no próprio estilo de Montaigne através da íntima ligação entre a pintura e a arte literária: “As amizades comuns podem ser repartidas: pode-se amar neste a beleza, nesse outro a docilidade do comportamento, em outro a liberalidade, naquele a conduta como pai, neste outro a fraternidade, e assim sucessivamente; mas, essa amizade que possui a alma e a governa com total soberania, é *impossível* que seja dupla” (I, XXVIII, p. 285 – grifo nosso).

A indivisibilidade da amizade é característica acompanhada de sua unidade, que funde os dois membros da relação em apenas um. Isso jamais poderia significar, no entanto, que não haveria traços separados na pintura, por um lado, e na escrita, por outro. Logicamente, cada uma dessas artes possui características que a individualizam e as distinguem uma da outra. Mas isso não quer dizer que elas não possam ligar suas almas, ou seja, seus elementos fundamentais, compartilhando-os numa única e mesma obra. E, assim, Montaigne salienta a individualidade de La Boétie:

[A] Não há ação nem pensamento em que eu não sinta sua falta, assim como ele teria sentido a minha. Pois, assim como ele me superava, por uma distância infinita, em qualquer outra capacidade e virtude, também me superava no dever da amizade. (I, XXVIII, p. 289).

#### 4.4 A ESCRITA É AMIGA DA PINTURA



Símbolo *Zibu* usado para representar a amizade.<sup>21</sup>

Montaigne se posiciona acerca do *ut pictura poesis* procurando mostrar que não há qualquer hierarquia entre ambas as artes. Na medida em que elas são amigas em

<sup>21</sup> Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/amizade>

conformidade a essa específica plena união. O posicionamento de Montaigne se distingue do posicionamento de outros autores na medida em que o seu não consiste apenas em opiniões defendidas pela lógica textual, mas na ligação entre as imagens e palavras, que ocorre *factualmente* na obra. Na prática da escrita, nos movimentos internos do texto, com a participação do leitor, elucida-se determinado vínculo. E isto para mostrar que o autorretrato escrito não seria apenas uma ideia e ainda metafórica. Observar a conversação elaborada com Horácio faz-se essencial para que se esclareça esse importante ponto da filosofia montaigneana.

Jamais deveríamos assumir, portanto, que, quanto a Horácio, ele seria apenas um velho conhecido, que Montaigne frequentou algumas vezes e, deixou-o de lado, após algumas “advertências e reprimendas”, ou quando não mais se conciliava com a sua maneira. Seria de difícil aceitação esse comportamento vindo de um homem de tão boa fé, tal como Montaigne diz sobre si mesmo. Ele jamais rompeu totalmente os laços com Horácio. Enquanto este utiliza-se de figuras de linguagem para ilustrar seu texto compondo uma prosa, seus preceitos, ainda no âmbito comparativo, mantêm a distinção entre as duas modalidades artísticas. Montaigne, por sua vez, promove uma espécie de fusão entre ambos os tipos de arte. De modo que não haja mais distinção entre figura e escrita, ou seja, a amizade enquanto metáfora unifica os distintos tipos de amigos relacionados.

Montaigne desenvolve as recomendações de Horácio, instituindo um estilo próprio. Sua imitação é tão bem-feita que se transfigura num projeto próprio. Nesta altura, o objetivo do pintor Horácio e, por conseguinte, do pintor Montaigne, consiste em transmitir determinada experiência ao leitor. E, no caso de Montaigne, a experiência ocorre inicialmente pelo retorno a si mesmo, que, após, repercutirá no leitor que se propor a fazer o mesmo, porém, com autonomia, i.e., participando do processo sensível proposto na obra. A partir das imagens subjetivas vindas de juízos e sentimentos particulares, com o apoio das palavras, o leitor tem a possibilidade de realizar uma espécie de salto mental, que se realiza pela instituição do sensível ou pela formação de uma imagem ampla.

Desse modo, a partir do salto mental, por um lado, o leitor pode retornar à lógica textual, compreendendo outros tipos de significações ali contidas. Por outro lado, se adentrar no âmbito do sensível, o leitor experienciará a formação imagética.

Transpassados os juízos, o leitor depara-se com a experiência, que se justifica pelo próprio sensível. Trata-se de um sentimento estético. Esta experiência se estabelece por um vínculo entre o intelecto e a imaginação muito estreito. Ela pode ser compreendida como conduzida inicialmente pelo intelecto. Ao “passar para o papel” as impressões e os sentimentos, Montaigne manifesta-os como conteúdo mental. Esse conteúdo mental ou palavras, quando chegam ao leitor voltam a ser afetos ou imagens, que deixam de ser subjetivas, rumo ao plano do sensível, na medida em que o leitor se esforça em fazer o retorno perceptivo a respeito das imagens de outra pessoa que se manifesta, a saber, da fisionomia de Montaigne. Assim sendo, parece-nos plausível compreender que o produto final da filosofia montaigneana compõe-se enquanto arte pictórica.

Os *Ensaio*s não existiriam se não fossem as obras dos inúmeros autores, além de Horácio, com os quais Montaigne está em constante conversação. Mesmo que todo o conteúdo dos *Ensaio*s se reúna como propriedade do espírito deste filósofo, será o próprio exercício de separar todo esse conteúdo, que mostrará o intento do projeto: “[C] Todos os dias vou me sobrecarregando mais deles (com empréstimos), mais que minha intenção e minha forma inicial, atendendo à *moda da época* e a conselhos de outros. Se isso me assenta mal, como creio, não importa: pode ser útil a algum outro” (III, XII, p. 408 – grifos nossos).

Se é verdade que Montaigne não tenha pretendido desde o início encaminhar sua obra como um legítimo autorretrato, não há dúvida de que estava muito consciente das discussões em voga no século XVI. Além das obras de outros autores, cujas passagens ele insere frequentemente em sua obra, há outras obras com as quais travou contato, mas que não são citadas no corpo de seu texto, como, por exemplo, as *Lezzione* de Benedetto Varchi.

Varchi, assim como alguns de seus contemporâneos, também procurou relações fortes entre as artes. Na segunda parte de sua *Lezzione*, assume o parentesco entre nobreza da pintura e da escultura:

A escultura e a pintura são uma arte só e, conseqüentemente, tão nobre é uma, quanto à outra, e isto me conduz à razão dada, por nós, anteriormente, ou seja, a de que as artes se conhecem por suas finalidades. E que todas aquelas artes que têm a mesma finalidade são, essencialmente, uma só e mesma coisa, se bem que por acidentes podem se diferenciarem (Varchi, *Lezzione*, p. 44).



Mesmo que o objetivo de Varchi seja válido, a forma como o faz, ainda deixa a pintura e a escultura em âmbitos distintos. A forma meramente descritiva como o faz, não gera a mesma relação forte que pretende em seus dizeres, pois não traz para o texto as principais características da escultura e da pintura. Não, ao menos, como o fez Montaigne ao vincular duas artes de maneira tão exemplar. De fato, não seria possível vincular a escultura à pintura, sem ligá-las à arte literária, executando num texto escrito. Para a existência da unidade, em termos práticos, teria de ser uma ligação entre as três artes. Por isso, a escolha de Montaigne pela pintura deve ser considerada como um dos motivos que confere o êxito de seus exercícios.

Além desse exemplo de Varchi, temos o termo “irmandade” que foi instituído, posteriormente à obra de Varchi, por Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) ao pronunciar que a pintura e a poesia eram “duas irmãs” (LEE, 1998, p. 07). Nesse caso, a fórmula para assemelhar a poesia à pintura seria a mesma utilizada para assemelhar a escultura e a pintura, consistindo numa mesma forma analógica relativa à comparação entre as modalidades artísticas. Montaigne não se contenta com a maneira proposta, pois questiona o vínculo de irmandade, (Cf. XVIII, p. 276).

Veja que Montaigne procura uma relação na qual não haja nenhuma possibilidade de diferença entre os tipos de arte. E isto não porque desconsidere a diferença material entre a literatura ou a pintura, mas, porque, ao refletir sobre a possibilidade de unificá-las, o faz da maneira mais coerente como sente-se capaz de fazê-lo. Apenas dizer que pintura e arte literária são amigas, ao modelo tratadístico, não seria o suficiente para Montaigne, que criou um estilo próprio para fazer determinada ligação.

Varchi, por outro lado, chegou a se pronunciar a respeito da relação entre pintura e poesia, porém, em sua distinção faz uma relação prévia entre as artes e o sujeito, que após serão unificadas por Montaigne:

[...] Varchi vai mais longe que Vasari e aborda um outro problema: aquele sobre a capacidade do pintor de exprimir a vida da alma. Neste domínio, sua confiança vai mais para os poetas, e haveria, segundo ele, tanta diferença entre poesia e pintura quanto entre alma e o corpo: certamente, a história mostra que certos pintores conseguiriam exprimir sentimentos interiores, como Giotto na época moderna [...], mas Varchi cita alguns versos de Molza para mostrar que os poetas têm maior presença nesse domínio:

*O pensamento elevado, que está escondido em você,  
 Não pode ser exprimido com a mão nem com o estilo  
 E os pensamentos não podem aparecer em cores  
 Porque eles são diferentes dos sentidos nobres e respeitáveis*  
 (POMMIER, 1998, p. 86)

Varchi participa da concepção de que a pintura retrata com excelência o corpo, enquanto a poesia representaria melhor a alma. Em relação aos versos de Virgílio, Montaigne mostra como nela mesma é possível religar o corpo à alma do espectador, através de sua experiência de leitura. No entanto, as imagens que ali surgem são subjetivas, pois nos versos virgilianos o amor é representado por meio de arquétipos, ou seja, não há outro corpo real além do corpo do espectador na experiência. Mesmo que o arquétipo da Deusa seja representado pelo corpo de uma mulher, não é o corpo de alguém que se manifesta legitimamente enquanto sujeito.

Por mais subjetivas que pareçam ser as imagens formadas no processo de análise do autorretratado montaigneano, essas imagens sempre corresponderão a outra pessoa, realmente existente porque ali mesmo, em sua obra, ela manifesta-se a si mesma.

A própria amizade entre Montaigne e La Boétie, por mais fundidas que estejam suas almas, anuncia esse distanciamento, na medida em que se considera a individualidade de cada qual. E o mesmo ocorrerá em relação à ligação entre a pintura e a poesia, (Cf. p. 124). De fato, para que se formem as imagens é necessário a ligação do corpo e espírito no indivíduo, o que ocorre pela sensibilidade e vai em direção ao sensível. Porém, a partir do momento em que a pintura de Montaigne oferece materialmente a imagem de outro, também em carne, osso e alma, ela não tem mais como não possuir a mesma objetividade, ou melhor, a mesma materialidade das percepções imagéticas de um afresco.

Assim sendo, Montaigne não estaria utilizando-se apenas do plano sensível ou do plano meramente textual, mas ambos os planos e de forma igualitária e, portanto, mais honesta em relação à completude humana. Antes que possamos entender isso como uma afronta total acerca da obra de Horácio, finalizamos com suas próprias recomendações: “outrossim, se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma *ligação inteligente*, logras aspecto novo, o estilo ganhará em requinte.” (HORÁCIO, *Arte Poética*, 45/47, p. 56 – grifo nosso).

## 5 CONCLUSÃO

Por que os *Ensaaios* são uma pintura?

Se a pintura se caracterizar exclusivamente pela visão de que ela consiste em um conjunto de imagens pintadas com tinta e pincel sobre uma tela, a obra de Montaigne não deve ser considerada uma pintura. Por outro lado, se compreendermos a maneira como se processam as imagens na interioridade do espectador, é defensável a ideia de que não há diferença entre as imagens transmitidas por uma tela qualquer ou pelos escritos montaigneanos.

Se Montaigne compreende que sua obra se compõe pela pintura e pela escrita em uma união muito íntima, e que, a partir disso, institui-se o estilo ensaístico, é certo que ele mostra seu posicionamento sobre não haver distinção valorativa ou hierárquica em relação às duas artes. E também que elas podem se vincular tão intimamente a ponto de não mais existir distinção fundamental entre uma e outra. Sendo a pintura igual à arte literária, não há qualquer motivo para considerar o autorretrato exclusivamente como uma metáfora.

Mas, se em algum momento consideramos os *Ensaaios* um autorretrato porque ali há um íntimo vínculo entre as palavras e as imagens, isto não significa que *todo e qualquer texto pode vir a se realizar enquanto uma pintura objetiva*. Se a poesia de Virgílio sobre o amor, por exemplo, apresenta imagens metafóricas, mesmo que ela lide com a ilustração a partir do texto, sem outras características relevantes, não deverá ser considerada uma pintura do mesmo modo como o autorretrato de Montaigne.

As características que possibilitam a criação imagética do autorretrato consistem no tratamento das palavras, ou seja, no tom pessoal e natural do discurso, que se realiza em primeira pessoa, na ausência de uma cronologia e nos elementos que despertam a sensibilidade. E são *justamente* essas características que envolvem tanto a alma, quanto o corpo do espectador. Mas, *o principal aspecto da obra que a caracteriza enquanto pintura objetiva relaciona-se ao fato de ela ser um autorretrato*, a imagem de um sujeito, que se apresenta íntima e honestamente. A partir da apresentação natural e real do sujeito, que se confunde com o próprio autor, institui-se o vínculo estabelecido por nosso pintor com seu espectador, este que sempre se posicionará ativamente, contribuindo para o processo de formação de imagens objetivas.

Será, inusitadamente, a própria instituição da subjetividade que possibilitará a realização da experiência imagética, com participação dos componentes humanos.

Experiência tal que não se limitará à idiossincrasia de cada qual, mas que por se fundamentar a partir da observação do outro, ou seja, do sujeito autorretratado, sempre terá um respaldo objetivo ou um retorno à exterioridade. Salvo engano, apenas o autorretrato pode se caracterizar enquanto pintura objetiva devido à *realidade* do sujeito que permanece na obra, servindo como pedra de toque às imagens percebidas pelo espectador.

A forma do texto ensaístico efetua-se por meio de uma espécie de revolução copernicana, que distingue os *Ensaaios* de todos os textos escritos até então: desde os diálogos de Platão, por exemplo, até as biografias típicas da época, como a autobiografia tradicional de Girolamo Cardano (1501-1576), *O livro da minha vida*. A pintura montaigneana têm a originalidade de ser realizada a partir das reflexões de um sujeito particular sobre si mesmo, que, a partir daí, vislumbra uma forma mestra da humanidade. Montaigne não se observa do ponto de vista do mundo, como uma coisa lançada na exterioridade. Mas coloca-se como o centro do mundo fenomênico, que inclui os próprios elementos da interioridade.

Trissino defendeu que apenas pela filosofia é possível realizar um retrato significativo. Pela voz de Pommier:

Mas o corpo que se constrói através do diálogo (de Trissino) somente alcança sua perfeição se for dotado de um *hábito*, quer dizer, de uma certa maneira de ser: “o penteado (cuja ordem é tão importante quanto a beleza do cabelo), a elegância, as vestimentas (‘um belo e rico vestido de veludo preto’), os gestos e o caminhar, o modo de sorrir enquanto fala e de descobrir ‘uma ordem de dentes iguais e muito brancos, que podemos comparar à neve’... Esta beleza em ação só tem valor se for a revelação das qualidades da alma, que nem um pintor nem um poeta, mas somente um filósofo pode descrever, e que se exprime pela voz. (POMMIER, 1998, p. 67-68).

Trissino exige o exame filosófico do homem para que a composição do retrato possa representar com legitimidade sua alma. A representação tão profunda da alma manifestou-se em Montaigne pelo estudo que executa sobre si mesmo. E ao fazer de sua obra sua própria realidade, tornaram-se uma e mesma coisa: são corpos sempre em ligação com as almas. No caso da pintura montaigneana, não há a temporalidade marcada pela voz, que exige a presença momentânea do pintor-recitador. A pintura de Montaigne é *atemporal*, uma virtuosidade que pode ser corroborada pelo pensamento de Romano Alberti (1502-1568) em seu *Tratado sobre a nobreza da pintura*, a respeito de seu posicionamento a favor da pintura, em detrimento da arte do bem dizer, como relata Pommier: “argumenta a favor de seu tema fundamental mostrando que a pintura e,

especialmente, o retrato, porque ‘não traz as coisas para o passado, mas para o presente’, supera a eloquência” (1998, p. 111).

Com a leitura dos *Ensaaios* dificilmente o leitor não apreenderá algum aspecto da fisionomia de Montaigne. E, com o intuito de fazer uma ilustração do que seria a obra comparamo-la à uma pintura em movimento, cujas expressões do autorretratado modificam-se conforme a disposição momentânea de seu espírito. Porém, sua fisionomia, seus traços principais jamais se modificam: uma pintura viva!

Conclui-se, enfim, que Montaigne se posiciona sobre a relação entre a pintura e a arte literária de maneira inusitada: sua amizade com La Boétie serve como metáfora para esclarecer a amizade entre a pintura e a arte literária. E, essa amizade, reflete na criação de seu próprio estilo ensaístico. Além da criação estilística institui-se um sentido filosófico que dissolve qualquer hierarquia possível entre as faculdades humanas de imaginação e intelecto, que, agora, operam em conjunto: ambas constituem dois elementos inseparáveis para o plano da *percepção* ou do sensível. E, tendo em vista a comparação que Nakan faz com a *maneira* como Montaigne compõe seu estilo literário com o maneirismo, cujas características semelhantes seriam, dentre muitas, principalmente, o uso do “eu” e de “ornamentos” para a construção de imagens, propriamente ditas (Cf. NAKAN, 2006, p. 133-139), acreditamos que o autorretrato pode ser comparado ao estilo Maneirismo: uma discussão que ficará para uma próxima oportunidade.

Finalmente, no caso de haver alguém que jamais se convença acerca do modo como abordamos o assunto, confessamos não há mais a ser dito sobre ele nesse momento, a não o que disse Montaigne anteriormente:

[B] Há mais dificuldade em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas, e mais livros sobre os livros do que sobre outro assunto: só o que fazemos é nos glosarmos mutuamente [...] Nossas ideias enxertam-se umas sobre as outras. A primeira serve mais de caule para a segunda, a segunda para a terceira. Assim vamos escalando de degrau em degrau. E disso advém que quem subiu mais alto amiúde tem mais honras do que mérito, pois subiu apenas um grão nos ombros do penúltimo. (III, XIII, p. 429).

Ora, considerando que haja cientificidade e criação, por que exatamente deveríamos interpretar os dizeres acima como um problema?

## REFERÊNCIAS

MONTAIGNE, Michel de. **Journal de Voyage**, Partie em italien. Paris: Classiques Garnier, 2012.

MONTAIGNE, Michel de. **Essais**. Texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Bibliothèque NRF de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1950.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Martins Fontes, São Paulo, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. **Les Essais**. Éditions Villey-Saulnier, Paris, 2004.

\*\*\*

ALBERTI, Leon Battista. **De Pictura** (1435)/ De la Peinture. Préface, traduction e notes par Jean Louis Schefer, Paris: Éditions Macula, 2014.

CARDANO, Girolamo. **The book of my life**. Introduction by Anthony Grafton, Ney York: NYRB, 2002.

CENNINI, Cennino. **Traité de La Peinture**, mis em lumière pour la première fois avec des notes par le Chevalier G. Tambroni, Traduit par Victor Mottez, Paris et Lille: Maison d'Édition Maxtor, 2011.

CÍCERO, Marco Túlio. **Letters to friends**. vol. 1, 2, 3, Edited and Translated by D.R. Shackleton Bailey, London: Loeb Classical Library, 2001.

CICÉRON. **L'Amitié**. Collection dirigée par Hélène Monsacré, Paris: Les Belles Lettres, 2011.

FÉLIBIEN. **Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres ancien ser modernes**. Livres I et II, Paris: Les Belles Lettres, 2007.

HORACE. **Oeuvres**. Traduction, introduction et notes par François Richard, Paris: GFFlammarion, 1967.

HORÁCIO. **Odes e Epodos**. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz e Anna Lia Amaral de Almeida Prado, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HORÁCIO. **Arte Poética/ Epistula ad Pisones**. In: Aritóteles, Horácio, Longino/ A Poética Clássica, São Paulo: Cultrix, 2005.

LAMBERT, Madame de. **De l'amitié** (suivi de Traité de la vieillesse). Préface de René de Ceccatty, Collection dirigée par Lidia Breda, Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999.

LA BOÉTIE, Etienne de. **Discurso da servidão voluntária**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos, São Paulo: Brasiliense, 2008.

PINO, Paolo. **Dialogo di pittura/ Dialogue sur la peinture**, 1548. Traduction, présentation et notes par Pascale Dubus, Paris, Honore Champion Éditeur, 2011.

QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituições Oratórias**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa, São Paulo: Edições Cultura, 1994.

QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituição Oratória/ TOMO I**. Tadução, apresentação e notas de Bruno Fregne Basseto, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituição Oratória/ TOMO II**. Tadução, apresentação e notas de Bruno Fregne Basseto, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

QUINTILIEN. **Institution Oratoire**. Livres X et XI, Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris: Les Belles Lettres, 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1999.

VARCHI, Benedetto. **Lezzione della maggioranza delle arti**. 1546. In: [www.memofonte.info](http://www.memofonte.info) HYPERLINK "http://www.memofonte.info/"



VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIRGILE. **Énéide**. Édition et traduction de Jacques Perret, Éditions Gallimard, 1991.

\*\*\*

ALLOA, Emmanuel *et al.* **Pensar a Imagem**. Organização Emmanuel Alloa, Tradução de Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares, Coleção Filô/Estética, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. Tradução de Camila Boldrini e Daniel Lühmann, São Paulo: Editora 34, 2019.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção, A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIRCHAL, Thelma de Souza. **O eu nos Ensaios de Montaigne**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRAHAMI, Frédéric. **Le travail du scepticisme: Montaigne, Bayle, Hume**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. **O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento**. Organização, apresentação e tradução de Cássio Fernandes, Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento da Itália, um ensaio**. Tradução de Sérgio Tellaroli, São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COCCIA, E. **A vida sensível**. Trad. de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Chate em poche: Montaigne et l'Allégorie**. La Librairie du siècle XX, Condé-sur-Noireau: Éditions du Seuil, 1993.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Rónai, São Paulo: Editora Edusp, 2013.

ELSIG, Frédéric. **La Peinture em France au XV siècle**. Milan: 5 Continents Éditions, 2004.

ESTIENNE, Robert (1503?-1559). **Dictionnaire françois-latin : autrement dict les mots françois, avec les manières duser diceulx, tournez en latin... 1549**.

EMANUELE, Pietro; PLEBE, Armando. **Manual de Retórica**. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVA, Luiz. **A figura do filósofo: ceticismo e subjetividade em Montaigne**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GOBINEAU, Comte de. **La Renaissance, Scènes historiques**. Mona Éditions du Rocher, 1947.

JEANSON, Francis. **Montaigne**. Éditions du Seuil, 1994.

KLEIN, Robert. **A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte moderna**. Tradução de Cely Arena, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KRISTELLER, Paul. **Tradição clássica e Pensamento do Renascimento**. Tradução de Arthur Morão, Lisboa: Edições 70, 1954.

LEE, Rensselear W. **Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XV-XVIII siècles**. Paris: Éditions Macula, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **De Montaigne à Montaigne**. Paris: éditions EHESS, 2016.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Textos essenciais**. Vol. 7: O paralelo das artes, Coordenação da Tradução Magnólia Costa, São Paulo: Ed. 34, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Textos essenciais**. Vol. 6: A figura humana, Coordenação da Tradução Magnólia Costa, São Paulo: Ed. 34, 2004.

MURRAY, Linda. **La Haute Renaissance et le maniérisme**. Traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paolini, Paris: Éditions Thames e Hudson, 2005.

MORÇAY, Raoul; MÜLLER, Armand. **La Renaissance**. Paris: Del DUCA Éditeur, 1967.

NAKAN, Géralde. **La "maniera" de Montaigne: quelques traits, et leur sens**. Etudes Epistémè, n° 9, Paris: Printemps, 2006.

NAKAM, Géralde. **Montaigne, la Matière et la Matière**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident**. Paris: Flammarion, 1993.

PELUS-KAPLAN, Marie-Louise. **L'Europe du XVI siècle**. Paris: Hachette, 1999.

POMMIER, Édouard. **Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières**. Paris: Gallimard, 1998.

STAROBINSKY, Jean. **Montaigne em Movimento**. Tradução de Maria Lucia Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TALON-HUGON, Carole. **Moyen Âge et Renaissance**. Paris: PUF, 2014.

THIBAUDET, Albert. **Montaigne**. Texte établi par Floyd Gray d'après les notes manuscrites, Les cahiers de la nrf, Paris: Édition Gallimard, 1997.

TOURNES, Jean de. **Pourtraits Divers**. Éditions et fac-similé du tirage de 1556 par Maud Lejeune, Genève: Librairie Droz S.A., 2012.

TOURNON, André. **Montaigne em toutes letres**. Paris: Bordas, 1989.

VENTURA, Rejane Bernal. **A doutrina do ut pictura poesis segundo Pino e Dolce**. In: Revista de História e Estudos Culturais/ Fênix, Vol. 8, Ano VIII, n. 3, Setembro, Outubro, Novembro e Dezembro, 2011. In: "<http://www.revistafenix.pro.br/>"

VIALA, Alain. **Le Moyen Âge et la Renaissance**. Paris: PUF, 2014.

ZERNER, Henri. **Renaissance Art in France, The Invention of Classicism**. Paris: Éditions Flammarion.

ZWEIG, Stefan. **Montaigne**. Paris: Quadrige/ PUF, 1992.

\*\*\*

**L'Art et la Manière**, Dessins et tableaux ca. 1520 - ca. 1610, Les notices sont écrites par Antoine Tarantino sauf mentions contraires indiquées dans le sommaire, Paris: Galerie Tarantino, 2016.

**Les grands traités de peinture**, choisi et commentés par Karim Ressouni-Demigneux, éditions Beaux Arts.

**Montaigne**, Le Magazine Littéraire, Colletion dirigée par Laurent Nunez, France: Sophia Publications, 2013.

**Montaigne et la poésie**, Montaigne Studies, an Interdisciplinary Forum, Chicago, 2006.